Α΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ
ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Χορηγοι

ΙΕΡΑ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΗ ΑΘΗΝΩΝ

ΙΔΡΥΜΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

Ομότιμος Καθηγητής ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΛΟΥΚΙΝΑΣ

hager group

ISBN 978-960-99068-0-7

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΘΕΟΛΟΓΙΑΣ

Α΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(Β΄ Ἀμφιθέατρο Θεολογικῆς Σχολῆς
Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008)

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

ΑΘΗΝΑ 2009

Οργανωτική Επιτροπή

Νικόλαος Ξεξάκης
Καθηγητὴς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Πρόεδρος Τμήματος Θεολογίας

Νικόλαος Ζίας
Ὁμοτ. Καθηγητὴς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Νικόλαος Ὀλυμπίου
Καθηγητὴς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Ἀθανάσιος Βουρλῆς
Καθηγητὴς Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Μάρω Καρδαμίτση-Ἀδάμη
Καθηγήτρια Σχολῆς Ἀρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.

Αἰκατερίνη Παναγιωτουνάκου-Πατσουμᾶ
Ἀναπλ. Καθηγήτρια Σχολῆς Ἀρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π.

Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου
Λέκτορας Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Γεώργιος Κόρδης
Λέκτορας Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Δημήτριος Παυλόπουλος
Λέκτορας Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

Ἰωάννης Φριλίγκος
Δρ. Θεολογίας

† Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΑΘΗΝΩΝ
ΚΑΙ ΠΑΣΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΙΕΡΩΝΥΜΟΣ Β΄

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

τοῦ Μακαριωτάτου Ἀρχιεπισκόπου Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος

κ. Ἱερωνύμου Β΄

γιὰ τὸν τόμο Πρακτικὰ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης

Μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ προλογίζω τὸ βιβλίο τοῦτο ποὺ ἔχει ὡς περιεχόμενο τὶς εἰσηγήσεις τοῦ Α΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, τὸ ὁποῖο διοργάνωσε τὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν σὲ συνεργασία μετὰ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ ἴδιου Πανεπιστημίου καὶ ἐπαινῶ τὴν ὅλη προσπάθεια γιὰ τὴν ἀνάδειξη τῆς τέχνης στὸ χῶρο τῆς Ἐκκλησίας.

Ἰδιαίτερα τὰ μνημεῖα ποὺ στολίζουν τὸν ἑλληνικὸ χῶρο εἶναι πολλὰ καὶ λίαν ἀξιόλογα καὶ ἡ μελέτη τους ἀπαιτεῖ ἐπισταμένη ἐντρύφηση καὶ ἀκρίβεια ἐπιστημονικοῦ ἐπιπέδου ποὺ ὡστόσο πληροῖ τὸν μελετητὴ καὶ ἐρευνητὴ μὲ πνευματικὴν ἀγαλλίασιν.

Ὅπως εἶπα καὶ κατὰ τὴν ἔναρξιν τῶν ἐργασιῶν τοῦ Συμποσίου μακάρι νὰ συγκληθεῖ καὶ ἕνα Συνέδριο ὅπου θὰ ἐξετασθοῦν τὰ θέματα γενικότερα τῶν ἐκκλησιαστικῶν μνημείων. Ἕνα Συνέδριο ἀξιώσεων τῇ ἀγαστῇ συνεργασίᾳ Ἱερᾶς Συνόδου, Θεολογικῶν Σχολῶν καὶ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ.

Ὁ ἐν λόγῳ Τόμος εἶμαι βέβαιος ὅτι θὰ διατηρεῖ στὴ μνήμη τὰ φιλόθεα ἔργα τῶν πρὸ ἡμῶν συνανθρώπων μας καὶ θὰ ἐμπνέει ὅλους μας γιὰ νέες δημιουργίες.

Ἐφ᾽ ᾧ καὶ ἐπευλογῶ τὴν παροῦσαν ἔκδοσιν εὐχόμενος πᾶν ἀγαθὸν εἰς τοὺς ἐπιμελητὰς αὐτῆς.

Μετ᾽ εὐχῶν διαπύρων

ὁ Ἀθηνῶν Ἱερώνυμος

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

τῆς Κοσμήτορος τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν

κ. Ἑλένης Παπακώστα-Χριστινάκη

Μακαριώτατε Ἀρχιεπίσκοπε Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος κ. Ἱερώνυμε,
Ἀξιότιμοι Πρόεδροι τῶν Τμημάτων τῆς ἡμετέρας Σχολῆς,
Κύριε Καθηγητές,
Κύριοι Σύνεδροι,
Ἀγαπητοί Φοιτητές,

Χαιρετίζω τὴν ἔναρξη τοῦ Α′ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης. Τοῦτο ἀποκτᾶ μεγαλύτερη σημασία, διότι ἔγινε ἀφορμὴ γιὰ τὴν πρώτη ἐπίσκεψη στὴ Σχολή μας τοῦ νεοεκλεγέντος Ἀρχιεπισκόπου. Μακαριώτατε, εὔχομαι ἐκ βάθους καρδίας ἡ συνάντηση αὐτὴ νὰ σηματοδοτήσει καὶ νὰ θέσει ἐκ νέου τὶς βάσεις γιὰ κοινὴ πορεία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς ἀρχαιότερης Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Ὡς Κοσμήτωρ Σᾶς καλωσορίζω μὲ ἰδιαίτερη συγκίνηση, θεωρῶ δὲ τὴν παρουσία Σας δῶρο πνευματικὸ καὶ εὐλογία τόσο γιὰ τὸ προσωπικὸ ὅσο καὶ γιὰ τοὺς φοιτητὲς τῆς Σχολῆς μας. Ἂς εἶναι οἱ δρόμοι μας κοινοὶ καὶ οἱ καρδιές μας ὡς μία, ἀφοῦ ὑπηρέτες εἴμαστε τοῦ ἴδιου Κυρίου, διάκονοι τῆς ἴδιας ἀλήθειας.

Συγχαίρω ἐξάλλου τὸ Τμῆμα Θεολογίας γιὰ τὴν ἀξιόλογη πρωτοβουλία του, καθὼς ἡ σημασία τοῦ θέματος εἶναι πολὺ μεγάλη. Χαίρομαι δέ, γιατὶ ἀποδεικνύεται γιὰ ἀκόμη μία φορὰ ἡ ἐνεργὸς συμμετοχὴ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς σὲ θέματα ποὺ ἅπτονται τοῦ διεπιστημονικοῦ διαλόγου. Σὲ καιροὺς ὅπου τὸ ἔργο μας παραγκωνίζεται ὑπὲρ τῆς τεχνοκρατικῆς προσέγγισης τῆς ἐπιστήμης, ἀποτελεῖ ὄαση ἡ ἀναφορὰ σὲ ζητήματα ποὺ τόση στενὴ σχέση ἔχουν μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία καὶ τὴν πολιτιστικὴ ταυτότητα τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας γενικά. Αὐτὸ ποὺ μὲ χαροποιεῖ ἰδιαιτέρως εἶναι ἡ ἐπικαιροποίηση ἑνὸς ζητήματος πού, δυστυχῶς, παραμένει ἄγνωστο στοὺς πολλοὺς ἤ, ἀκόμα χειρότερα, ἀδιάφορο.

Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη γενικὰ καὶ εἰδικὰ ἡ ἐκκλησιαστικὴ εἶναι ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς μακραίωνης πορείας τοῦ Χριστιανισμοῦ. Κανείς, ἐξάλλου, δὲν μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει τοὺς ἰσχυροὺς δεσμοὺς τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση. Ὁ πλοῦτος εἰκόνων καὶ συμβόλων

τῆς Ἁγίας Γραφῆς καθὼς καὶ ἡ ἀνάδειξή τους ἀπὸ τὴν Ἱερὰ Παράδοση συναντήθηκαν μὲ τὸ δημιουργικὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου καὶ παρήγαγαν ἔργα μνημειώδη σὲ Ἀνατολὴ καὶ Δύση. Τὰ σύμβολα δὲ αὐτὰ εἶναι πλέον ἀναγνωρίσιμα στὸν κάθε ἄνθρωπο, σχεδὸν δὲ ἀρχετυπικά: Ὅπως ἡ ἄμπελος, ὁ ἀμνός, οἱ ἀγγελικὲς μορφὲς καὶ ἄλλα, ὧν οὐκ ἔστι ἀριθμός.

Ἡ ἀνάγκη τοῦ θρησκευόμενου νὰ ἔλθει σὲ κοινωνία μὲ τὸν Θεὸ εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἄνθηση τῆς ἁγιογραφίας, τῆς ναοδομίας, τῆς γλυπτικῆς ἀλλὰ καὶ ἄλλων μορφῶν καὶ ἐκφάνσεων τῆς τέχνης. Ἀκόμα, ἂν ἀνατρέξουμε στὶς πηγὲς καὶ τὴν ἱστορία τοῦ Χριστιανισμοῦ, θὰ ἐντοπίσουμε αὐτὴ τὴν ἀνάγκη στὸν πλήρη συμβολισμῶν Ναὸ τοῦ Σολομῶντα, στὶς κατακόμβες τῆς Ρώμης, στοὺς πρώτους χριστιανικοὺς ναούς. Οἱ Οἰκουμενικὲς Σύνοδοι ἀντιμετώπισαν τὸ θέμα μὲ ἀφορμὴ τὶς ἔριδες περὶ τῶν εἰκόνων, ἐνῶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ καταπληκτικοῦ χαρακτήρα τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου ὀφείλεται στὴν παρουσία ἐξωκκλησίων. Ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἐλάχιστες παρατηρήσεις γίνεται ἀντιληπτὸ στὸν καθένα τὸ εἰδικὸ βάρος τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Διακονεῖται δέ, ὡς γνωστικὸ ἀντικείμενο, στὴν ἡμετέρα Σχολή, μὲ ἀναφορὲς τόσο στὴν Ἀνατολή, ὅσο καὶ στὴ Δύση.

Κλείνοντας θὰ ἤθελα νὰ συγχαρῶ τὴν Ὀργανωτικὴ Ἐπιτροπή, καθὼς καὶ τοὺς εἰσηγητὲς γιὰ τὴν πληθώρα θεμάτων ποὺ καλύπτουν οἱ εἰσηγήσεις τους. Θὰ ἤθελα νὰ εὐχηθῶ ὅπως τὸ παρὸν συμπόσιο παραγάγει γόνιμα πορίσματα. Περισσότερο δὲ θὰ ἤθελα νὰ γίνουν αὐτὰ βίωμα στοὺς ἀκροατές, εἰδικὰ μάλιστα στοὺς φοιτητές. Εἶναι τιμὴ καὶ εὐθύνη νὰ ζοῦμε σὲ ἕναν τόπο πού, ὅπως προανέφερα, ἀποτελεῖ μόνιμο μάρτυρα καὶ ἐνεργὸ δημιουργὸ τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης μὲ αἰτία καὶ σκοπὸ τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα: λαογραφία, κοινωνιολογία, ἱστορία τῆς τέχνης, ἀρχιτεκτονική, θεολογία καὶ ἄλλες ἐπιστῆμες συναντῶνται γιὰ νὰ φωτίσουν μία παράδοση ζωντανὴ ποὺ εἶναι τόσο οἰκεία, ἀλλὰ καὶ τόσο ἄγνωστη στοὺς Ἕλληνες. Καὶ πάλιν, Μακαριώτατε, σᾶς εὐχαριστῶ γιὰ τὴν παρουσία σας ἐδῶ.

Καλὴ ἐπιτυχία. Ὁ Θεὸς μαζί σας.

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

τοῦ Προέδρου τοῦ Τμήματος Θεολογίας καὶ τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς
τοῦ Α΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου
τῆς Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (14 Μαρτίου 2008)

κ. **Νικολάου Ξεξάκη**

Μακαριώτατε Ἀρχιεπίσκοπε Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος,
Κυρία Κοσμῆτορ τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς,
Θεοφιλέστατε Ἐπίσκοπε Ἀβύδου, Πρόεδρε τοῦ Τμήμ. Κοινωνικῆς Θεολογίας
Ἐλλογιμώτατοι σεβαστοὶ ὁμότιμοι καθηγηταί,
Ἀγαπητοὶ συνάδελφοι,
Ἀγαπητοὶ φοιτηταὶ καὶ φοιτήτριαι,
Ἐκλεκτοὶ σύνεδροι,

Τὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς ἐπιστημονικῆς δραστηριότητος καὶ τῆς διαλεκτικῆς αὐτοῦ σχέσεως μετὰ τῶν ἄλλων ἐπιστημῶν καὶ τῆς κοινωνίας, προτάσει τοῦ Ἱστορικοῦ Τομέως καὶ ἐν συνεργασίᾳ μετ' εἰδικῶν ἐπιστημόνων-καθηγητῶν τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Μετσοβίου Πολυτεχνείου, προέβη εἰς τὴν διοργάνωσιν τοῦ παρόντος Α΄ Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, εἰς τὸν χῶρον τοῦτον τῆς Θεολογικῆς μας Σχολῆς.

Κατὰ τὴν στιγμὴν αὐτὴν ἐπιθυμῶ, ὡς Πρόεδρος τοῦ Τμήματος Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, νὰ ἐκφράσω τὴν ἰδιαιτέραν χαράν, τὴν εἰλικρινῆ συγκίνησιν καὶ τὰς ὁλοθύμους εὐχαριστίας διὰ τὴν παρουσίαν Σας, Μακαριώτατε Ποιμενάρχα μας, ὁ ὁποῖος ἐπισκέπτεσθε τὸ πρῶτον τὴν Θεολογικήν μας Σχολήν, ἀπὸ τῆς ἀναρρήσεώς Σας εἰς τὸν ἱστορικὸν ἀρχιεπισκοπικὸν θρόνον τῆς ἐν Ἑλλάδι Ἐκκλησίας. Ἡ παρουσία Σας αὐτὴ ἀποτελεῖ δι' ἡμᾶς ἰδιαιτέραν χαράν, τιμήν, ὑπερηφάνειαν καὶ εὐλογίαν, δεικνύει δὲ τὸ ἐνδιαφέρον Σας, διὰ μίαν εἰσέτι φοράν, διὰ τὴν ἐπιστημονικὴν πορείαν, τὴν δρᾶσιν καὶ τὴν ἐν γένει ζωὴν τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς καὶ τῆς Θεολογίας. Ἐπ' εὐκαιρίᾳ καὶ τῆς παρούσης ἐπιστημονικῆς συνάξεως εὔχομαι εὐσεβάστως, ὅπως ὁ δωροδότης Τριαδικὸς Θεὸς Σᾶς χαρίζῃ, Μακαριώτατε, ὑγείαν κατ' ἄμφω, ἔτη πολλά, φωτισμὸν καὶ καρτερίαν, διὰ νὰ ὁδηγῆτε θεο-

φιλῶς τὸ σκάφος τῆς Ἐκκλησίας, πρὸς δόξαν Θεοῦ, σωτηρίαν τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ πληρώματος καὶ ἀγαστὴν συνεργασίαν μετὰ τῶν Θεολογικῶν Σχολῶν Ἀθηνῶν καὶ Θεσσαλονίκης, αἱ ὁποῖαι βεβαίως δὲν νοοῦνται ἀποκεκομμέναι τῆς Ἐκκλησίας.

Κατὰ τὸ παρὸν Συμπόσιον οἱ ἐκλεκτοὶ ὁμιληταὶ θὰ ἀνακοινώσουν τὰ πορίσματα τῆς ἐπιστημονικῆς των ἐρεύνης, τὰ ὁποῖα ἀφοροῦν εἰς τὴν Νεοελληνικὴν Ἐκκλησιαστικὴν Τέχνην, δηλαδὴ Ἀρχιτεκτονικήν, Ζωγραφικήν, Γλυπτικὴν καὶ Μουσικήν, ἀπὸ τοῦ 19ου αἰῶνος μέχρι σήμερον καὶ θὰ ἀναδείξουν σπουδαῖα μνημεῖα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας κληρονομίας. Ἡ ἐπιστημονικὴ ἐνημέρωσις, ἀναφορικῶς πρὸς τὴν σύγχρονον ναοδομίαν, τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφικήν, τὸν γλυπτὸν διάκοσμον, τὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν καὶ ὁ διάλογος, ὁ ὁποῖος θὰ λάβῃ χώραν κατὰ τὰς ἐργασίας τοῦ Συμποσίου, ἀσφαλῶς θὰ ἀποτελέσουν ἀφετηρίαν διὰ περαιτέρω ἐποικοδομητικὰς καὶ γονίμους σκέψεις, σχετικῶς πρὸς τὴν κατάστασιν καὶ τὴν πορείαν τῆς συγχρόνου ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπαγγελματικὴν ἀξιοποίησιν τῶν μετεχόντων αὐτῆς πτυχιούχων τῆς Θεολογίας.

Ἡ ὀρθόδοξος ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ἀποτελεῖ –ὀφείλει νὰ ἀποτελῇ– μέσον ἐκφράσεως καὶ ἀποτυπώσεως τῆς δογματικῆς διδασκαλίας τῆς Ἐκκλησίας. Τὸ ἔργον τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης εἶναι μεγάλης σπουδαιότητος διὰ τὴν πνευματικὴν καλλιέργειαν, παιδαγωγίαν καὶ εὐσέβειαν τῶν πιστῶν. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη εἶναι στενῶς συνδεδεμένη καὶ μετὰ τῆς διαδικασίας τῆς προσωπικῆς βιωματικῆς πορείας τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν θεογνωσίαν. Τοῦτο εἶναι σαφέστερον εἰς τὸν χῶρον τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς, ἐκ τοῦ γεγονότος ὅτι, ὡς παρατηρεῖ ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης, ἕκαστος ἄνθρωπος, καὶ μάλιστα ἕκαστος πιστός, εἶναι ζωγράφος τῆς ἰδίας αὐτοῦ ζωῆς. Εὐστόχως παραλληλίζει ὁ ἱερὸς πατὴρ τὸν τρόπον μιμήσεως τοῦ Χριστοῦ ὑπὸ τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸν τρόπον τὸν χρησιμοποιούμενον κατὰ τὴν διενέργειαν καὶ διεκπεραίωσιν τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Τοιουτοτρόπως παρατηρεῖ ὅτι, ἐπειδὴ ἕκαστος ἄνθρωπος εἶναι ζωγράφος τῆς ἰδίας αὐτοῦ ζωῆς, ἀπαιτεῖται ἰδιαιτέρα προσοχὴ καὶ ἐπιμέλεια, ὡς πρὸς τὴν ὀρθὴν ἐπιλογὴν καὶ ἐπιτυχῆ χρῆσιν τῶν χρωμάτων.

Ἐπὶ τοῦ προκειμένου, τὰ χρώματα, τὰ ὁποῖα ἐνδείκνυνται καὶ συνιστῶνται διὰ τὴν πνευματικὴν καλλιέργειαν καὶ ἀναγέννησιν τοῦ ἀνθρώπου, εἶναι αἱ ἀρεταί. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον θὰ καταστῇ ὁ ἄνθρωπος ἱκανὸς νὰ ἀποδώσῃ μετ' ἐπιτυχίας τὸ πρωτότυπον θεῖον κάλλος. Ἐὰν ὅμως, ἀντὶ τῶν καθαρῶν χρωμάτων, δηλαδὴ τῶν ἀρετῶν, κάμνῃ χρῆσιν «ῥυπαρῶν χρωμάτων», δηλαδὴ τῆς κακίας, τότε τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εὑρίσκεται εἰς ἀναντιστοιχίαν πρὸς τὸ πρωτότυπον, θὰ εἶναι παραποίησις καὶ παραχάραξις τῆς πρωτοτύπου ὡραιότητος (*Πρὸς Ὀλύμπιον, Περὶ τελειότητος*, ΒΕΠΕΣ 69, 86).

Ὑπὸ τὴν ἔποψιν αὐτὴν ὀφείλομεν ὅλοι νὰ εἴμεθα ἐργάται τῆς τέχνης, συν-

επεῖς καὶ ὑπεύθυνοι ζωγράφοι, πρὸς διαμόρφωσιν καὶ διάπλασιν ἐντός μας, κατὰ τὸ μέτρον βεβαίως τοῦ δυνατοῦ, τῆς εἰκόνος τοῦ Θεοῦ. Ἡ ἐπιτυχία μας, ὁ βαθμὸς ἐπιτυχίας, εἰς τὴν πνευματικὴν αὐτὴν προσπάθειαν καὶ ἐπιδίωξιν ἐξαρτᾶται καὶ προσδιορίζεται ἐκ τοῦ βαθμοῦ προσεγγίσεως καὶ ὁμοιώσεως τοῦ ἐπιτελουμένου ἔργου πρὸς τὸ πρωτότυπον, δηλαδὴ τὸν Θεόν. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον ἐπιτελοῦμεν τὴν πορείαν, τὴν συνεχῆ καὶ ἀδιάλειπτον, ἐκ τοῦ «κατ' εἰκόνα» πρὸς τὸ «καθ' ὁμοίωσιν», πρὸς τὴν θεογνωσίαν, πρὸς τὴν μετοχὴν καὶ κοινωνίαν μετὰ τοῦ Θεοῦ. Εἴθε, ἐπ' εὐκαιρίᾳ τοῦ Συμποσίου τούτου, νὰ συνειδητοποιήσωμεν τὴν θεολογικὴν αὐτὴν πτυχὴν τῆς ἐσωτερικῆς ζωγραφικῆς ὑποχρεώσεώς μας, διὰ μίαν καλυτέραν προσωπικήν, οἰκογενειακήν, κοινωνικὴν ζωὴν καὶ σωτηριώδη πορείαν ἐντὸς τῆς Ἐκκλησίας, εἰς μίαν ἐποχήν, ἐν πολλοῖς, παραπαίουσαν καὶ παραλογιζομένην, εἰς τὴν ὁποίαν αἱ ἠθικαὶ ἀξίαι ὑποτιμῶνται ἢ καὶ ἀντικαθίστανται, εἰς μίαν κοινωνίαν εἰς τὴν ὁποίαν αὐξάνονται ὁ φόβος καὶ ἡ ἀγωνία καὶ ἐλαττοῦνται ἡ ἐμπιστοσύνη καὶ ἡ ἐλπίς.

Ἐν κατακλεῖδι, ὡς Πρόεδρος τοῦ Τμήματος Θεολογίας, θερμὰς ἐκφράζω εὐχαριστίας πρὸς τὰ ἀξιότιμα μέλη τῆς Ὀργανωτικῆς Ἐπιτροπῆς, τοὺς εὐγενεῖς χορηγοὺς καὶ τοὺς ἐκλεκτοὺς ὁμιλητὰς τοῦ Συμποσίου, τὴν βυζαντινὴν χορωδίαν καὶ ὅλην τὴν σεβαστὴν καὶ ἀγαπητὴν ὁμήγυριν. Παραλλήλως εὐχόμενος ἐπιτυχῆ τὴν διεξαγωγὴν τοῦ ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέροντος Συμποσίου, τελῶ ἐν ἀναμονῇ τῶν ἀγλαῶν αὐτοῦ καρπῶν.

Καὶ τώρα παρακαλῶ εὐσεβάστως τὸν Μακαριώτατον Ποιμενάρχην μας, Ἀρχιεπίσκοπον Ἀθηνῶν καὶ πάσης Ἑλλάδος κ. Ἱερώνυμον, ὅπως κηρύξῃ τὴν ἔναρξιν τοῦ Συμποσίου Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης.

Εὐχαριστῶ

ΝΑΟΔΟΜΙΑ

Βιργινία Αλμπάνη

ΟΙ ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ ΤΩΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΩΝ ΜΠΕΝΑΚΗ ΚΑΙ ΕΦΕΣΙΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΛΑΜΑΤΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ*

1. Ι. Ν. Μικρών Ταξιαρχών Μπενάκηδων

Η περιοχή όπου βρίσκεται η πλατεία Μαυρομιχάλη στην Καλαμάτα ήταν κατά το 18ο αιώνα περιουσία του προύχοντα Παναγιώτη Μπενάκη και εξακολουθούσε επί πολλά χρόνια να ανήκει στους απογόνους του. Εκεί υψωνόταν ο μεγαλοπρεπής και ιστορικός πύργος του, ο οποίος απεικονίζεται σε γκραβούρα του 1805 σε βιβλίο του περιηγητή William Gell[1] **(Εικ. 1)**, «*αληθές ανάκτορον λόγω πλούτου και χλιδής*», κατά τον ιστορικό Δημήτριο Δουκάκη[2], και τον οποίο κατεδάφισε ο Βελή πασάς προκειμένου να τιμωρήσει τον Μπενάκη, επειδή συμμετείχε στην Ορλωφική επανάσταση. Τον τόπο κληρονόμησε η κόρη του Παντζεχρούλα, σύζυγος του Μιχαήλ Ζαμπλάκου, που μετέβαλε το επώνυμό του σε Μπενάκης, και μητέρα του πρώτου δημάρχου Καλαμάτας κατά το 1835 Παναγιώτη Μπενάκη. Σε έγγραφο της Πελοποννησιακής Γερουσίας με ημερομηνία 15 Ιουνίου 1821 αναφέρεται ότι αποδίδεται στην *κυρίαν Μπενάκαινα η νόμιμη κυριότης όλης της ιδιοκτήτου και πατρικής περιουσίας* που είχε υφαρπασθεί από τους Τούρκους επί Βελή Πασά. Σύμφωνα πάλι με τον Δημήτριο Δουκάκη[3], *Η Παντζεχρούλα απέθανεν εν Καλαμάτα κατά το 1842 και ετάφη εις τον ιδιόκτητόν της ναόν των Ταξιαρχών. Ο τάφος της σώζεται μέχρι σήμερον*. Ο Ι.Ν. των Μικρών Ταξιαρχών ή Ταξιαρχάκι δωρήθηκε το 1915 στην Ιερά Μονή Βελανιδιάς, μετόχι της οποίας είναι ακόμη σήμερα. Τα μορφολογικά του στοιχεία είχαν υποστεί έντονες φθορές από το χρόνο και τις κατά καιρούς επεμβάσεις, πρόσφατα όμως ολοκληρώθηκε η αποκατά-

---

* Ευχαριστώ τον συνάδελφο αρχιτέκτονα κ. Ευτύχιο Μπιτσάνη, για την ηλεκτρονική επεξεργασία της παρουσίασης στο Α΄ Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης.

1. W. Gell, *Narrative of a journey in the Morea*, London 1805, σ. 20.

2. Δ. Δουκάκη, *Μεσσηνιακά και ιδία περί Φαρών και Καλαμάτας από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι του Καποδιστρίου*, τεύχος Γ΄, Εν Αθήναις 1911, σ. 191 (εφεξής: Δουκάκη, *Μεσσηνιακά*).

3. Δουκάκη, *Μεσσηνιακά*, τεύχος Γ΄, σ. 192.

στασή του από την 26η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στο πλαίσιο του Γ′ ΚΠΣ (**Εικ. 2**). Πρόκειται για μονόχωρο ναό, εξωτερικών διαστάσεων 16,10 x 8,40 μ., με δίρριχτη στέγη και μονόλοβο κωδωνοστάσιο στη βορειοανατολική γωνία. Μεταξύ κυρίως ναού και Ιερού υπάρχει υψομετρική διαφορά, η κόγχη που εσωτερικά ανοίγεται σε ύψος 1,03 μ. από το δάπεδο, εξωτερικά φαίνεται να ξεκινά από την επιφάνεια του εδάφους. Στο νότιο άκρο της ανατολικής όψης βρισκόταν ο τάφος της Παντζεχρούλας Μπενάκη, ο οποίος σε κάποια οικοδομική φάση ενσωματώθηκε στο ναό, με αποτέλεσμα η τρίπλευρη αψίδα του Ιερού να είναι πλέον έκκεντρα τοποθετημένη (**Εικ. 3**)[4]. Στη βόρεια όψη, που είναι η κύρια πλευρά και διαπνέεται από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του νεοκλασικισμού, ανοίγονται δύο μεγάλα ορθογώνια παράθυρα που φέρουν κιγκλιδώματα και ένα μικρό, ορθογώνιο με απλή σιδεριά στο ύψος του Ιερού. Όλα τα παράθυρα φέρουν περιθύρωμα από απλά ταινιωτά τραβηχτά. Στο μέσον περίπου της όψης ανοίγεται τοξωτή θύρα με περίτεχνα διαμορφωμένο τραβηχτό περιθύρωμα: παραστάδες με επίκρανα στηρίζουν βαθμιδωτό τόξο, το κλειδί του οποίου κοσμείται από αντεστραμμένο ανθέμιο. Μικρό, σιδερένιο, νεωτερικό στέγαστρο υπάρχει πάνω από την είσοδο. Τραβηχτό γείσο κοσμεί τη βόρεια όψη σε όλο το μήκος της πάνω από τα ανοίγματα (**Εικ. 4**), ενώ στη νότια που είχε υποστεί μεγάλη αλλοίωση υπήρχαν δύο θύρες και πέντε συνεχόμενα παράθυρα, τα οποία κατά την αποκατάσταση περιορίστηκαν σε δύο (**Εικ. 5**). Η δυτική όψη είναι ανακατασκευασμένη και δεν φέρει άνοιγμα. Χαμηλή μάντρα περιβάλλει το μνημείο ανατολικά και νότια. Ο ναός ήταν επιχρισμένος εξωτερικά στη σύγχρονη εκδοχή του αλλά μετά την καθαίρεση των επιχρισμάτων στη διάρκεια των ερευνητικών εργασιών αποκαλύφθηκε ότι είναι κατασκευασμένος από αργούς λίθους και αραιές κεραμίδες, με συνδετικό κόκκινο χώμα ή ασβεστοκονίαμα. Επίσης αποκαλύφθηκε στην κόγχη του Ιερού φραγμένη φωτιστική θυρίδα με τοξωτό μονόλιθο πώρινο υπέρθυρο. Λαξευτοί λίθοι έχουν χρησιμοποιηθεί στις γωνίες του κτηρίου και σε παλαιότερα περιθυρώματα. Από την τοιχοποιία αυτής της πρώτης οικοδομικής φάσης σε συνδυασμό με την μαρτυρία του Δ. Δουκάκη[5], ότι οι Μικροί Ταξιάρχες ανακαινίστηκαν με δαπάνες της Παντζεχρούλας το 1836, συνάγεται ότι το εκκλησάκι της οικογενείας Μπενάκη χρονολογείται στην περίοδο της Τουρκοκρατίας. Σύμφωνα πάντα με τον ιστορικό του 19ου αιώνα[6] υπήρχε η εξής αφιέρωση στην εικόνα της Θεοτόκου: *Δέησις της δούλης του Θεού Παντζε-*

4. Εκπόνηση σχεδίων: Κώστας Ηλιόπουλος, πολιτικός μηχανικός, Μαρίνα Γεωργούντζου, σχεδιάστρια.

5. Δ. Δουκάκη, «Εκκλησίαι της Καλαμάτας», *Εκκλησιαστικός Φάρος* ΙΒ′ (1913) 273-274.

6. Ό.π.

χρούλας Μπενάκη και των τέκνων αυτής Παναγιώτου και Λυμπερίου συν ταις συζύγοις των και των τέκνων αυτών, ανεκαινίσθη ο ναός ούτος δια δαπάνης αυτών 1836 μαΐου 28. Η δε εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ έφερε την εξής επιγραφή: *Δέησις των δούλων του Θεού Αντωνίου Μαυρομιχάλη και της συζύγου Μαρίας Μπενάκη, εζωγραφήθη δια δαπάνης των 1836.* Σαφώς διακεκριμένη είναι η τοιχοποιία του τάφου της Παντζεχρούλας: πρόκειται για τετράπλευρο, πιθανώς θολωτό στην αρχική του φάση κτίσμα, με ευρέα, τοξωτά ανοίγματα σε κάθε πλευρά, εκ των οποίων δύο –το ανατολικό και το νότιο– είναι ακόμα ορατά (**Εικ. 6**). Στον οικογενειακό αυτό τάφο φυλάσσονταν τα οστά και άλλων μελών της οικογένειας όπως του στρατηγού Αντωνίου Μαυρομιχάλη. Όταν επιχειρήθηκε η διεύρυνση του ναού προς νότο, ανασκάφηκε ο τάφος, διασκορπίστηκαν τα οστά και οι επιτύμβιες πλάκες (μαλτέζικες) τοποθετήθηκαν στο πεζοδρόμιο. Ο Θεμιστοκλής Κουτσομητόπουλος αντελήφθη την ασέβεια και φρόντισε το 1930 να αφαιρεθεί η πλάκα της Παντζεχρούλας και να φυλαχθεί μέσα στο ναό. Στο εσωτερικό το κτιστό τέμπλο είναι βαμμένο με λευκή λαδομπογιά, ενώ τοιχογραφίες νεοκλασικίζουσας τεχνοτροπίας σώζονται μόνο στην κόγχη του Ιερού και την Πρόθεση, σύμφωνα όμως με πόνημα του Ορέστη Χρυσοσπάθη[7]: *Ο Ναός αυτός είναι εκ των παλαιών της πόλεως με τοιχογραφίας.*

Το Ταξιαρχάκι στην πλατεία Μαυρομιχάλη (**Εικ. 7**) και η οικία Μπενάκη στο Ιστορικό Κέντρο, όπου στεγάζεται το Αρχαιολογικό Μουσείο της Καλαμάτας, είναι τα μόνα κτίσματα που συνδέονται με την ένδοξη οικογένεια των εθνικών ευεργετών και διασώζουν την ιστορική μνήμη στο διαρκώς μεταβαλλόμενο πρόσωπο της πόλης.

2. Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Εφεσίων

Ο προαναφερθείς ιστορικός Δημήτριος Δουκάκης[8] αφιερώνει ιδιαίτερο κεφάλαιο «Περί της οικογενείας των Εφεσίων» στο βιβλίο του για την Μεσσηνία από την αρχαιότητα μέχρι τον Καποδίστρια. Κατ' αυτόν δεν είναι βεβαιωμένο το πότε εγκαταστάθηκε στην Καλαμάτα ο πρώτος Εφέσιος, εκ του επωνύμου όμως συνάγεται ότι η οικογένεια κατάγεται από την Έφεσο. *Αλλά το βέβαιον είναι –εξ εγγράφων της οικογενείας– ότι η οικογένεια Εφεσίων αναφαίνεται εγκατεστημένη εν Καλάμαις από του 1700 και καλήν εν τω τόπω θέσιν τω καιρώ εκείνω κατέχουσα.*

---

7. Ορ. Χρυσοσπάθη, *Ιστορία της Παλαιάς Καλαμάτας*, Καλάμαι 1936, σ. 13.
8. Δουκάκη, *Μεσσηνιακά*, τεύχος Γ΄, σσ. 259-262.

Από προικοσύμφωνα του 18ου και 19ου αιώνα προκύπτει ότι οι απόγονοι των πρώτων Εφεσίων συνήψαν γάμους με γόνους άλλων επιφανών οικογενειών της Καλαμάτας όπως Μπενάκη, Τζάνε, Μαυρομιχάλη, Κυριακού κ.ά. Τον 19ο αιώνα ο Ηλίας Εφέσιος και ο αδελφός του Νικόλαος δημιούργησαν τεράστια περιουσία εξάγοντας μέταξα και ελαιόλαδο στην Αλεξάνδρεια, τη Σμύρνη και την Τύνιδα. Ίδρυσαν επίσης μία από τις πρώτες τράπεζες στην Καλαμάτα. Όλες οι πλούσιες και αρχοντικές οικογένειες της εποχής εκείνης έθεσαν τις βάσεις μιας νέας κοινωνίας, μικρής μεν και πιστής στις ελληνικές παραδόσεις, αλλά συγχρόνως επηρεασμένης από τον ευρωπαϊκό τρόπο ζωής. Από τα μέσα του αιώνα αρχίζουν να ανεγείρουν εντυπωσιακά μέγαρα, σημαντικά δείγματα της ελληνικής νεοκλασικής αρχιτεκτονικής. Η οικία των Εφεσίων –γνωστότερη ως Γαλλικό Ινστιτούτο λόγω της χρήσης της μετά το 1957– αποτελεί ίσως το πιο μεγαλόπρεπο, το πιο εμβληματικό κτήριο της παλιάς Καλαμάτας (**Εικ. 8**)[9]. Έργο ιταλού αρχιτέκτονα, χαρακτηρίζεται από την πλούσια –και μοναδική για την περιοχή– διακόσμηση των ταβανιών όλου του πρώτου ορόφου και του κλιμακοστασίου της κεντρικής εισόδου με περίτεχνες οροφογραφίες και τοιχογραφίες (**Εικ. 9**). Το ενδιαφέρον όμως των μεγαλοαστών δεν περιορίζεται μόνο στην κοινωνική καταξίωση και προβολή, αλλά επειδή διακατέχονται από πατριωτικά και θρησκευτικά αισθήματα γίνονται κτήτορες πολλών εκκλησιών και άλλων κοινωφελών έργων. Μία τέτοια εκκλησία είναι ο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου των Εφεσίων, που βρίσκεται στην περιοχή της Φραγκόλιμνας, στην οδό Μητροπολίτου Μελετίου (**Εικ. 10**). Οι Εφέσιοι κατείχαν μεγάλη ακίνητη περιουσία, καθώς και κτήμα στην περιοχή της Φραγκόλιμνας, η οποία ήταν λίμνη από την εποχή της Φραγκοκρατίας, όπως υποδηλώνει το όνομά της, μέχρι το 1859, χρονιά κατά την οποία ο στρατιωτικός διοικητής αποφάσισε την επιχωμάτωσή της και τη μετατροπή της σε πλατεία. Κατά τη διάρκεια των εργασιών προς εξαγωγή χωμάτων ανακαλύφθηκαν στο κτήμα των Εφεσίων *πανάρχαια ερείπια*, κατά τον Αθανάσιο Πετρίδη[10], και *πλείστοι ογκόλιθοι, ένθα εικοτολογείται ότι ήσαν τα τείχη των αρχαίων Φαρών*, κατά τον Δημ. Δουκάκη[11]. Εκτενή περιγραφή του ευρεθέντος οικοδομήματος, το οποίο χρονολογεί μεταξύ 5ου-4ου π.Χ. αιώνα και θεωρεί μέρος «μακρών τειχών συνδεόντων την πόλιν των Φαρών προς την παραλίαν», παραθέτει ο Ανδρέας Σκιάς, προσδιορίζοντας ακριβώς την θέση του: «Η θέσις, εν η κείται ο ευρεθείς πύργος, απέχει περίπου 250 μ. από της προς

9. Εκπόνηση σχεδίων Γαλλικού Ινστιτούτου: Βεατρίκη Γάτου, αρχιτέκτων, Θανάσης Αναστασόπουλος, αρχιτέκτων.

10. Αθ. Πετρίδου, *Αρχαιολογική και Ιστορική έρευνα περί Φαρών και Καλαμών*, Εν Καλάμαις 1875, σ. 36.

11. Δουκάκη, *Μεσσηνιακά*, τεύχος Β′, Εν Αθήναις 1908, σ. 88.

βορράν κειμένης μεσαιωνικής ακροπόλεως, περίπου δε 50 βήματα βορειοανατολικώς του αγίου βήματος της μικράς εκκλησίας του Αγίου Νικολάου της κειμένης κατά το βόρειον πλευρόν της ευρείας οδού της αγούσης εκ της Φραγκολίμνης εις το νεκροταφείον της πόλεως, ανηκούσης δε εις την οικογένειαν Εφεσίου»[12].

Το συμπέρασμα που συνάγεται από αυτές τις μαρτυρίες είναι ότι το έτος 1859 είναι το terminus post quem κτίστηκε ο ναός. Το πότε ακριβώς κατασκευάστηκε δεν είναι γνωστό, οπωσδήποτε όμως μεταξύ 1859 και 1874, διότι στο βιβλίο του Π. Κομνηνού[13] γίνεται αναφορά στο εκκλησάκι των Εφεσίων. Συγκεκριμένα ο Κομνηνός εκθέτει την άποψή του για τη θέση του ιερού της Αθηνάς Νεδουσίας, σύμφωνα με την οποία *μέγιστον τεκμήριον της θέσεως του ιερού είναι και η πρότινος ανασκαφή ερειπίων Ελληνικού ναού παλαιοτάτου και μεγαλοπρεπεστάτου εις θέσιν Φραγκόλιμναν παρά τα δύο ναΐδια του Αγίου Νικολάου*. Το ένα από τα δύο ναΐδια είναι ο Άγιος Νικόλαος ο παλαιός, ο αποκαλούμενος σήμερα Άγιος Νικόλαος-Άγιος Αθανάσιος Τζάνε επίσης επί της οδού Μητροπολίτου Μελετίου και το δεύτερο μπορεί να ταυτιστεί με αυτό των Εφεσίων. Πρόκειται για μικρό, μονόχωρο, παραλληλόγραμμο ναό (διαστάσεων 12,10 μ. x 6,50 μ.) με δίρριχτη στέγη, που περιβάλλεται κατά τις τρεις πλευρές του (δυτική, βόρεια, ανατολική) από μικρή αυλή-κήπο. Η νότια όψη είναι διακοσμημένη με μεγαλύτερη επιμέλεια απ' ό,τι οι υπόλοιπες (**Εικ. 11**)[14]. Στο μέσον της προεξέχει μικρό μέτωπο, οι άκρες του οποίου ορίζονται από λιτές παραστάδες με επίκρανα. Επάνω από την τοξωτή θύρα που ανοίγεται στο κέντρο του μετώπου, διαμορφώνεται αετωματικό υπέρθυρο. Αμφίπλευρες παραστάδες καλύπτουν την ΝΑ και ΝΔ γωνία, ενώ μονές αυτές των στενών πλευρών. Ο τονισμός του οριζόντιου άξονα του κτηρίου και ο διαχωρισμός του σε δύο ζώνες επιτυγχάνεται με το γείσο που κοσμεί τη νότια πλευρά επάνω ακριβώς από τα επίκρανα των παραστάδων. Ένα ακόμη γείσο περιθέει ολόκληρο το ναό –πλην της βόρειας όψης– κάτω από τη στέγη. Τρία μεγάλα, τοξωτά παράθυρα με πλαίσια από πωρολίθους και περίτεχνα κιγκλιδώματα από σφυρηλατημένο σίδερο ανοίγονται στην ίδια όψη. Η βόρεια όψη είναι απλούστατη, σχεδόν ακόσμητη (**Εικ. 12**). Ο αρχιτέκτονας έχει αδιαφορήσει, ίσως επειδή δεν είναι ορατή από το δρόμο, ενώ αντίθετα έχει αναδείξει την πρόσοψη. Η μονοτονία του τοίχου διασπάται από δύο μόνο παράθυρα με σιδερένια κιγκλιδώματα και πώρινα, τοξωτά πλαίσια που

---

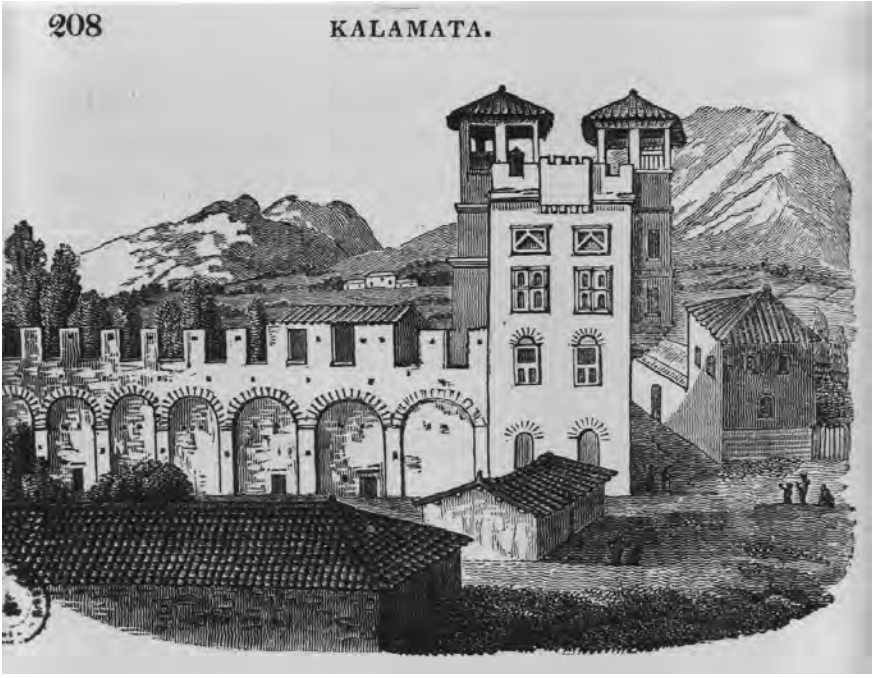
12. Α. Ν. Σκιά, «Τοπογραφικά και επιγραφικά των εν Μεσσηνία Φαρών και των πέριξ», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1911, τεύχη 1ο-2ο, σ. 109.

13. Π. Α. Κομνηνού, *Αρχαιολογικαί διατριβαί*, Εν Τριπόλει 1874, σ. 19.

14. Εκπόνηση σχεδίων: Γιώργος Παπανδρέου, αρχιτέκτων, Δήμητρα Πίκουλα, πολιτικός μηχανικός, Παναγιώτα Πολυχρονοπούλου, σχεδιάστρια.

όμως δεν προεξέχουν. Η τρίπλευρη εξωτερικά αψίδα του Ιερού, που διατρυπάται από μικρό δίλοβο παράθυρο, διακοσμείται με παραστάδες στις γωνίες και γείσο κάτω από τη στέγη της (**Εικ. 13**). Στη δυτική όψη υπάρχει μία ακόμη τοξωτή θύρα εισόδου (**Εικ. 14**). Η αυλή του ναού κλείνεται κατά τη νότια πλευρά της από χαμηλά τοιχάρια, που στηρίζουν σιδερένια κιγκλιδώματα (**Εικ. 15**). Στο εσωτερικό το κτιστό τέμπλο παρουσιάζει τη συνήθη νεοκλασικιστική διάρθρωση και διακόσμηση. Οι δεσποτικές εικόνες, που φέρουν τοξωτή επίστεψη, πλαισιώνονται από ημικιονίσκους με κορινθιάζοντα κιονόκρανα, που στηρίζονται σε ημιπεσσίσκους. Το επιστύλιο χωρίζεται από την κάτω ζώνη με γείσο. Όμοια διαμόρφωση εμφανίζει το Δωδεκάορτο. Η Ωραία Πύλη διακοσμείται με ημικίονες που στηρίζονται σε ημιπεσσίσκους και φέρει απλή τοξωτή επίστεψη, ενώ ο Μυστικός Δείπνος πλαισιώνεται με δύο ημικιονίσκους. Το τέμπλο επιστέφεται με βαθμιδωτό γείσο που στο κάτω μέρος κοσμείται με σταγόνες. Στο μέσον ακριβώς σχηματίζεται αετωματική απόληξη μεταξύ επικράνων, που στολίζονται επίσης με βαθμιδωτό γείσο και σταγόνες.

Γενικά ο Άγιος Νικόλαος των Εφεσίων χαρακτηρίζεται από τις μορφολογικές αρχές του πρώιμου γερμανικού κλασικισμού (1789-1806), όπως αυτές αφομοιώθηκαν από τους Έλληνες αρχιτέκτονες μία περίοδο αργότερα. Επηρεασμένοι από τους Γερμανούς συναδέλφους τους, αλλά και την ουμανιστική παιδεία που έλαβαν οι περισσότεροι στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, προσάρμοσαν τις δημιουργίες τους στα πρότυπα του ρυθμού του προηγούμενου αιώνα. Ομοίως και οι μεγαλοαστοί εργοδότες τους επιθυμούσαν να εισαγάγουν στη χώρα τους το φαινόμενο που κυριαρχούσε στην Ευρώπη. Συγχρόνως προτιμώντας τους αισθητικούς κανόνες του αυστηρού κλασικιστικού ρυθμού εκπλήρωναν τη φιλοδοξία τους να μείνει το οικοδόμημα μνημείο στην αιωνιότητα, ακόμη και εάν επρόκειτο για αρχιτεκτόνημα μικρής κλίμακας. Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του πρώιμου κλασικισμού, από τα οποία διαπνέεται η σύνθεση κυρίως της νότιας όψης, είναι η χρήση της ευθείας γραμμής, ο διαχωρισμός της οριζόντιας επιφάνειας σε δύο ζώνες με απλά γείσα, ο τονισμός του μεσαίου κατακόρυφου τμήματος με την ελαφρά προεξοχή, τις παραστάδες και το αέτωμα, η απουσία διακοσμητικών μοτίβων. Το μόνο βυζαντινίζον στοιχείο που έχει χρησιμοποιηθεί είναι τα τοξωτά περιθυρώματα. Το ότι έχει δοθεί ιδιαίτερη έμφαση και προσοχή στην πρόσοψη ερμηνεύεται από την τάση του νεοκλασικισμού να ενδιαφέρεται για το «καλοστημένο σκηνικό». Γενικά το σύνολο αποπνέει συμμετρία, αρμονία, ευγενική αυστηρότητα και ηρεμία.



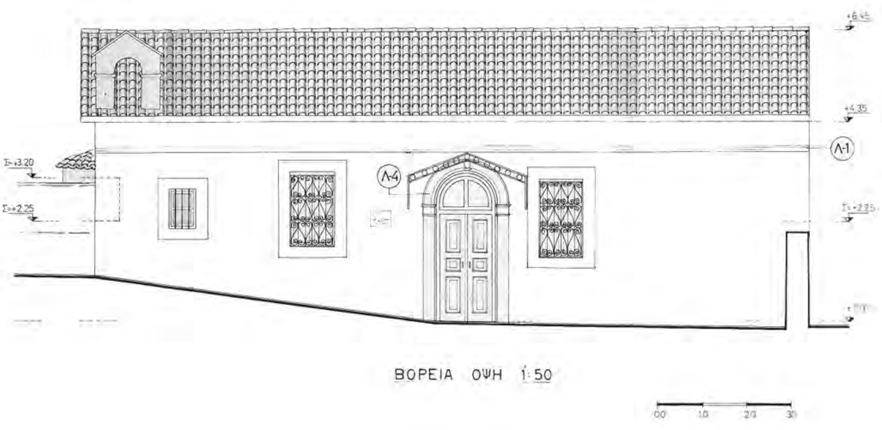
Εικ. 1. Ο πύργος του Παναγιώτη Μπενάκη (γκραβούρα του 1805, William Gell).



Εικ. 2.
Ο Ι. Ν. Μικρών Ταξιαρχών ή Ταξιαρχάκι. Βόρεια όψη.



Εικ. 3. Ο Ι. Ν. Μικρών Ταξιαρχών ή Ταξιαρχάκι. Ανατολική όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



Εικ. 4. Ο Ι. Ν. Μικρών Ταξιαρχών. Βόρεια όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



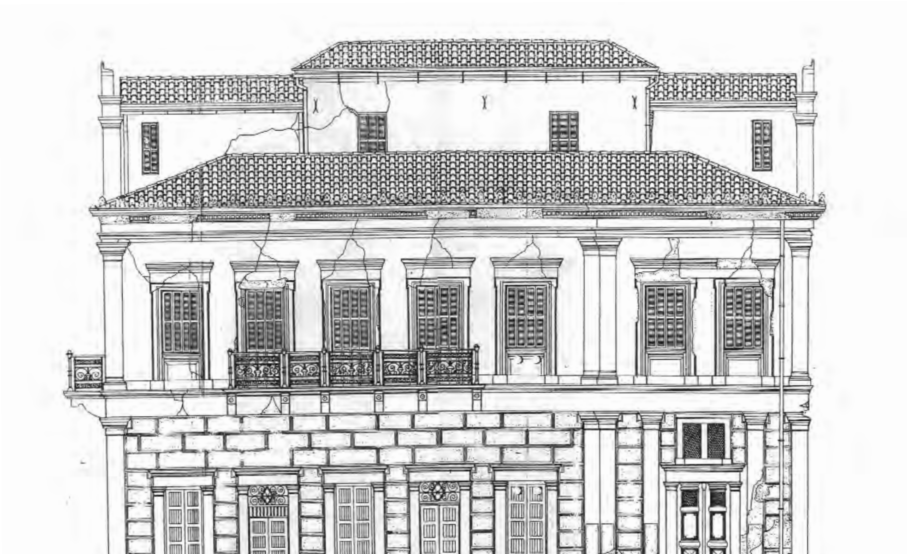
Εικ. 5. Ο Ι. Ν. Μικρών Ταξιαρχών. Νότια όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



Εικ. 6.
Ο Ι. Ν. Μικρών
Ταξιαρχών.
Ο τάφος της
Παντζεχρούλας
Μπενάκη
στη ΝΑ γωνία.



Εικ. 7. Η θέση των Μικρών Ταξιαρχών στην πλατεία Μαυρομιχάλη της Καλαμάτας (αρχείο Βασίλη Μανιάτη).



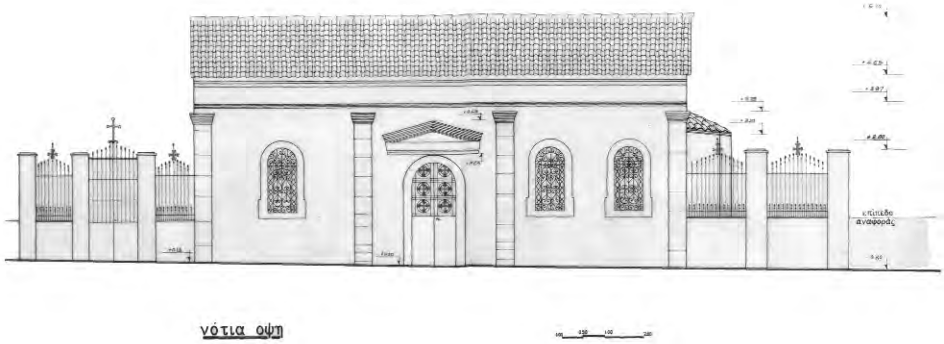
Εικ. 8. Οικία Εφεσίων - Γαλλικό Ινστιτούτο.



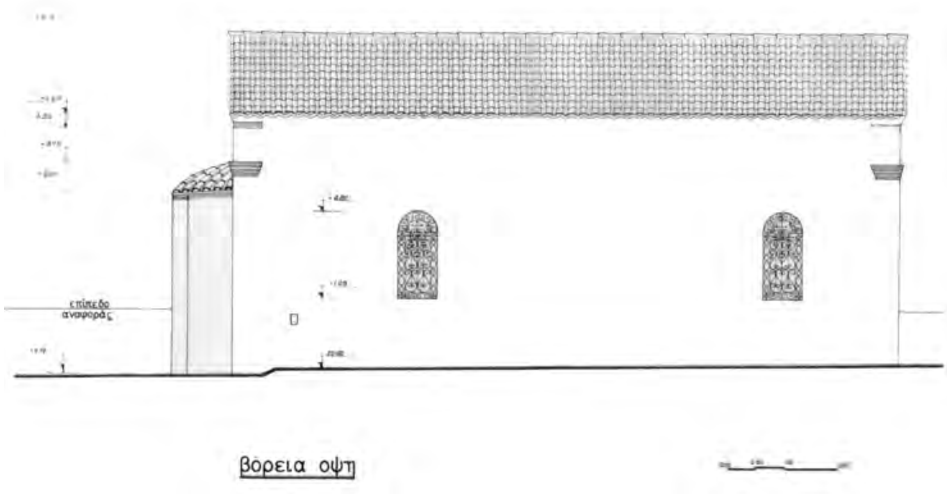
Εικ. 9. Οικία Εφεσίων - οροφογραφία.



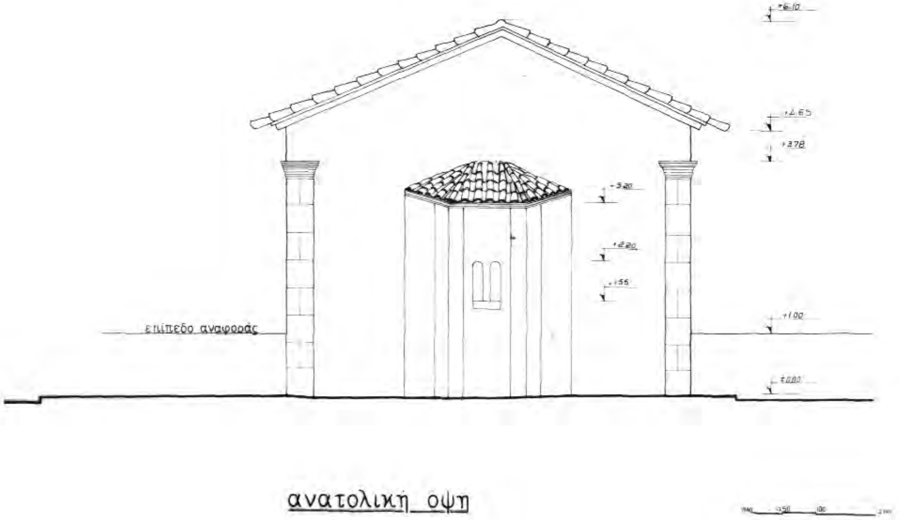
Εικ. 10.
Ι. Ν. Αγίου
Νικολάου
Εφεσίων.



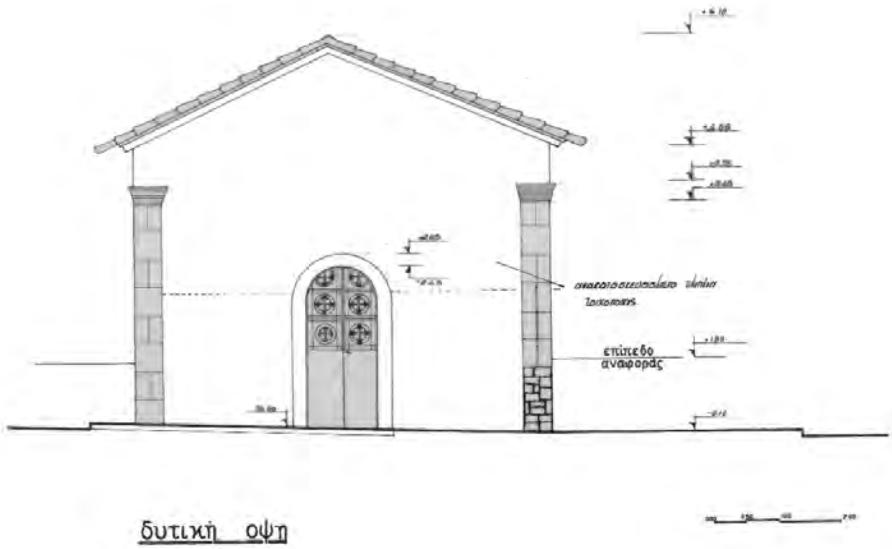
Εικ. 11. Ο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Εφεσίων. Νότια όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



Εικ. 12. Ο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Εφεσίων. Βόρεια όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



Εικ. 13. Ο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Εφεσίων. Ανατολική όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



Εικ. 14. Ο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Εφεσίων. Δυτική όψη (σχέδιο αποκατάστασης).



Εικ. 15. Ο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Εφεσίων. ΝΔ άποψη.

Μαρία Δανιήλ - Σοφία Ζύρμπα - Γεώργιος Κακαβάς

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΣΑΛΑΜΙΝΑ, 1830-1940[1]

Η Σαλαμίνα, το μεγαλύτερο νησί του Σαρωνικού Κόλπου, βρίσκεται νοτιοδυτικά του νομού Αττικής. Από τα πρώτα χριστιανικά χρόνια το νησί δεν έπαυσε ποτέ να κατοικείται από ντόπιους, από τους γείτονες Αθηναίους και γύρω στα 1400 και εξής από Αλβανούς εποικιστές, ακολουθώντας την τύχη της γειτονικής Αττικής[2].

---

1. Πολλοί είναι αυτοί που με διαφορετικό τρόπο ο καθένας βοήθησαν στην υλοποίηση της επίπονης και απαιτητικής αυτής έρευνας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε στους Σαλαμίνιους φίλους μας, τον πάντα πρόθυμο και αποτελεσματικό Παναγιώτη Βελτανισιάν, την πάντα χαμογελαστή και φιλόξενη Έρη Σακελαρίου, τον αφοπλιστικά ευγενικό κ. Νίκο Πάλλα, τους εφημέριους των εκκλησιών που επισκεφθήκαμε καθώς και τις μοναχές που μας καλοδέχθηκαν.

2. Για την ιστορία και τα μνημεία της Σαλαμίνας από τα πρώτα τα χριστιανικά χρόνια και εξής, βλ. A. Milchhöfer, Salamis und die Meerenge, στο E. Curtius – J.A. Kaupert, *Karten von Attika*, τεύχ. VII-VIII, Berlin 1881-1903 (στο εξής, Curtius - Kaupert). Π. Φουρίκης, «Ο Άγιος Νικόλαος της Σαλαμίνος», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, Αθήναι 1924, 121-141 (στο εξής, Φουρίκης 1924). Α. Ξυγγόπουλος, *Εκκλησίαι και μοναστήρια Σαλαμίνος*, Σειρά επιστημονικών εκδόσεων του Οδοιπορικού Συνδέσμου αριθ. 4, Αθήναι 1925 (στο εξής, Ξυγγόπουλος 1925). Δ. Ι. Πάλλας, «Ανασκαφή εν Σαλαμίνι», *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας του έτους 1941*, 21-26. Ο ίδιος, «Σαλαμινιακά, Α′ Σαλαμίνη-Μούλκι. Β′ Το παρά το Μούλκι ναΐδριον του Αγίου Δημητρίου», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1948-1949, Εν Αθήναις 1951, 112-134 (στο εξής, Σαλαμινιακά Α′-Β′). Ο ίδιος, «Σαλαμινιακά, Γ′ Οι Τάφοι», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1950-1951, Εν Αθήναις 1951, 163-181. Π. Λαζαρίδης, «Παλαιοχριστιανικά-βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Στερεάς Ελλάδος και Ευβοίας. Σαλαμίς», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 16 (1960), Χρον., Αθήναι 1962, 79, σχέδ. 6, πίν. 58α-δ. Ο ίδιος, «Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Νομών Αττικής και Πειραιώς. Σαλαμίς», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 27 (1972), Β′ 1 - Χρον., Αθήναι 1976, 191, πίν. 133α-β. Δ. Ι. Πάλλας, «Βροκή‹*Βοϊκή: Σαλαμίνος τοπωνυμικά-τοπογραφικά-ιστορικά», *Αθηνά* 80 (1988), 99-135 (στο εξής, Σαλαμίνος τοπωνυμικά). Ο ίδιος, «Έρευνες στη Σαλαμίνα», *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας του έτους 1987*, Αθήναι 1991, σ. 15-43 (στο εξής, Έρευνες στη Σαλαμίνα). Ο ίδιος, «Αρχαιολογικές επισημάνσεις στη Σαλαμίνα», *Αρχαιολογικό Δελτίο* 42 (1987), Αθήνα 1994, 169-227 (στο εξής, Αρχαιολογικές επισημάνσεις). Μ. Παλέρμου, «Η Σαλαμίνα μέσα από το πέρασμα των αιώνων», *Έρευνα*, αριθ. φύλ. 19-20(105), Ιούλιος-Αύγουστος 2001, 81-86. Σ. Ζύρμπα - Γ. Κακαβάς, «Νέα αρχαιολογικά δεδομένα για την παλαιοχριστιανική και πρωτοβυζαντινή Σαλαμίνα», *Εικοστό Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυ-*

Στην παρούσα εισήγηση καταγράφονται και εξετάζονται τα εκκλησιαστικά μνημεία που ανεγέρθηκαν στις πόλεις και στην ύπαιθρο του νησιού, από τη σύσταση του Νεοελληνικού κράτους μέχρι το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και όσων από τους παλαιότερους ναούς επεκτάθηκαν, τοιχογραφήθηκαν ή κοσμήθηκαν με εικόνες και γλυπτά την περίοδο αυτή, μια περίοδο πλούσια σε γεγονότα και εξελίξεις μιας χώρας που αναδημιουργούσε την πολιτιστική της ταυτότητα μέσα από αντίξοες, αμφίσημες και συχνά αμφιλεγόμενες συνθήκες. Τα μνημεία παρουσιάζονται σε γεωγραφικές ενότητες και σχολιάζονται συνοπτικά η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική και η γλυπτική τους. Τα πρώτα συμπεράσματα, αν και ενδεικτικά, φωτίζουν την εκκλησιαστική τέχνη της Σαλαμίνας από το 1830 έως το 1940.

Α. ΠΟΛΗ ΤΗΣ ΣΑΛΑΜΙΝΑΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΧΩΡΑ: Η περιήγηση στα μνημεία αρχίζει από την πρωτεύουσα του νησιού, που αναδείχθηκε μετά τη δημιουργία του Νεοελληνικού κράτους σε σημαντικό αστικό κέντρο στη σφαίρα επιρροής των Αθηνών με ακμάζουσες γειτονιές και αξιόλογα κτίσματα.

1. Άγιος Δημήτριος (1806-1874). Πρόκειται για θολωτή τρίκλιτη με τρία ζεύγη κιόνων βασιλική (διαστ. 9.40x19.85 μ.), η οποία στεγάζεται με δίρριχτη στέγη και αθηναϊκού τύπου τρούλο[3]. Αντιγράφει τον τύπο του καθολικού της μονής της Φανερωμένης, που βρίσκεται βορειοδυτικά του νησιού και χρονολογείται στα τέλη του 17^{ου} αι.[4] Σύμφωνα με την κτητορική ανάγλυφη επιγραφή, πάνω από τη δυτική είσοδο, ο ναός κτίστηκε στα 1806. Το 1874 επιμηκύνθηκε η δυτική πλευρά του, προστέθηκε γυναικωνίτης και πυργοειδές κωδωνοστάσιο, ενώ διαπλατύνθηκε η νότια πλευρά του με υπόστεγο (Εικ. 1)[5]. Η μορφολογία του μνημείου, με εξαίρεση τον περίτεχνο τρούλο του, παρουσιάζεται λιτή. Στο ναό ενταφιάστηκε το 1827 ο Γεώργιος Καραϊσκάκης μέχρι το 1835, όταν με βασιλικό διάταγμα μεταφέρθηκαν τα οστά του στο Φάληρο[6].

ζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 2008, 29-30.

3. Α. Πετρονώτης, «Ο Άγιο-Δημήτρης της πόλης Σαλαμίνας», *Εκκλησίες μετά την άλωση*, τόμ. 1^{ος}, Αθήνα 1979, 197-207 (στο εξής, Πετρονώτης 1971).

4. Τον ίδιο τύπο ακολουθούν το καθολικό της μονής της Κοιμήσεως στην Ύδρα, του 1766-1774 και ο ναός της Αγίας Τριάδας στο Καστέλι Σπετσών, του 1793 (Πετρονώτης 1971, 202-203. Δ. Ι. Πάλλας, *Αποφόρητα. Πρώιμος χριστιανικός και μεσαιωνικός ελληνικός κόσμος*, Αθήνα 2007, 120-122, εικ. 78).

5. Το 1972 στη θέση του νότιου υπόστεγου κατασκευάστηκε μεγαλύτερη πτέρυγα (διαστ. 6.20x19.85 μ.), που με την προσθήκη ημιεξαγωνικής αψίδας, διαμορφώθηκε στο παρεκκλήσι του Αγίου Ραφαήλ.

6. Σώζεται στο ναό η ασημένια εικόνα που δώρισε ο Καραϊσκάκης λειώνοντας το ασήμι από τα πιστόλια, μια μπαρουταποθήκη και ασημένια νομίσματα.

Στο εσωτερικό του ναού σώζονται λίγες τοιχογραφίες του δεύτερου μισού του 19ου αι. Στον τρούλο δεσπόζει ο Παντοκράτορας με χορούς προφητών και αγγέλων και στα ημιχώνια παριστάνονται οι τέσσερεις ευαγγελιστές. Οι πόρτες της πρόθεσης και του διακονικού με τις παραστάσεις των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ με την παρθενική αβρότητα και την ωραία πτυχολογία[7], καθώς και οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες με το Χριστό Παντοκράτορα, την Παναγία ένθρονη, τον Πρόδρομο και τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ[8], είναι ενυπόγραφα έργα του μεγάλου νεοέλληνα Σαλαμίνιου ζωγράφου Πολυχρόνη Λεμπέση (1848-1913), του 1878 (Εικ. 2)[9].

Πολλές εικόνες του ναού έχουν βγει από το χρωστήρα του επίσης Σαλαμίνιου ζωγράφου Δημητρίου Π. Ανδριανού (1846-1923)[10], όπως η δεσποτική εικόνα με τον έφιππο άγιο Δημήτριο, του 1886, η εικόνα προσκυνηταρίου με τον Ευαγγελισμό, του 1914 (Εικ. 3)[11], καθώς και τρεις εικόνες στο νάρθηκα του ναού με τον άγιο Αθανάσιο σε περίτεχνο πλαίσιο, του 1920, την αγία Αναστασία τη Ρωμαία, του 1922 και την αγία Μαύρα. Τέλος έξι φορητές εικόνες στο δυτικό τοίχο του ναού αποτελούν σύνολο ζωγραφισμένο από το γιο του Δημητρίου Ανδριανού, Νικόλαο (1874-1948)[12], και αποτελούν αφιερώματα γνωστών Σαλαμινίων. Σε αυτές απεικονίζονται σκηνές από τις Κυριακές του

---

7. Για τις μορφές των αρχαγγέλων ο καλλιτέχνης έβαλε να ποζάρουν οι ανιψιές του Όρσα και Μαρία Ι. Περδικούρη, βλ. Ν. Σαλτάρης, «Οι ζωγράφοι της Σαλαμίνας», *Η Σαλαμίνα*, φύλ. 250, Ιούνιος 1980, 5 (στο εξής, Σαλτάρης 250).

8. Στην αριστερή πλευρά σώζεται η υπογραφή του καλλιτέχνη: *Ο ζωγράφος / Λεμπέσης / Σαλαμίνιος 1878 / μην. 8 Σ.*

9. Για τον καλλιτέχνη βλ. Ν. Ζίας, «Πολυχρόνης Λεμπέσης», *Οι Έλληνες Ζωγράφοι, από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, τόμ. 1, Αθήνα 1975, 302-336, όπου και βιβλιογραφία (στο εξής, Ζίας 1975). Μ. Παπανικολάου, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δέκατου ένατου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1978, 95-103. Σαλτάρης 250, 4-5. Θ. Π. Καπαραλιώτη, «Χρονολόγιο Πολυχρόνη, Ι. Λεμπέση», *Ρυθμοί της Σαλαμίνας*, τεύχ. 1 - Μάρτιος 2000, 2-7. Τ. Π. Καραντής, «Τα έργα του Πολυχρόνη Ι. Λεμπέση», *Ρυθμοί της Σαλαμίνας*, τεύχ. 1 - Μάρτιος 2000, 14-20. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Ο ναός των Αγίων Θεοδώρων του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών. Ζωγραφική - Γλυπτική», *Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* 35(2000), 726, 729-730, 754-759 (στο εξής, Στουφή-Πουλημένου 2000). Δ. Κουκούνας, «Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913)», *Έρευνα*, αριθ. φύλ. 19-20(105), Ιούλιος-Αύγουστος 2001, 76.

10. Για τον καλλιτέχνη βλ. Σαλτάρης 250, 5. Ν. Σαλτάρης, «Οι ζωγράφοι της Σαλαμίνας», *Η Σαλαμίνα*, φύλ. 251, Ιούλιος 1980, 3-4 (στο εξής, Σαλτάρης 251). Ο ίδιος, «Οι ζωγράφοι της Σαλαμίνας», *Η Σαλαμίνα*, φύλ. 252, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1980, 3 (στο εξής Σαλτάρης 252).

11. Φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη και το όνομα του αφιερωτή: *Σαλαμίνι 1914 / Δ. Π. Ανδριανού. Δαπάνη Φραντζέσκου Ν. Σοφρά.*

12. Για τον καλλιτέχνη βλ. Σαλτάρης 251, 3. Σαλτάρης 252, 3-4. Στουφή-Πουλημένου 2000, 733, 748, 759.

Πεντηκοσταρίου[13], η Απιστία του Θωμά, οι Μυροφόρες[14], το θαύμα της θεραπείας του Παραλύτου[15], το θαύμα της θεραπείας του Τυφλού, η Σαμαρείτιδα[16] και η Πεντηκοστή[17].

Το τέμπλο του κυρίως ναού, έργο του 1890, είναι χτιστό με γραπτό διάκοσμο και ανάγλυφα στοιχεία (Εικ. 2). Το τέμπλο του παρεκκλησίου είναι μαρμάρινο, νεοβυζαντινού ρυθμού. Ο δεσποτικός θρόνος και ο άμβωνας είναι κατασκευασμένοι από λευκό μάρμαρο με φαιές φλεβώσεις και δεν φέρουν υπογραφή του δημιουργού. Ο θρόνος ανήκει στην κατηγορία αυτών με ουρανό και φέρει ως επίστεψη τρουλίσκο (Εικ. 4). Ο άμβωνας εδράζεται σε κίονα και απαρτίζεται από κωνικό κοφίνι και πεντάεδρο εξώστη (Εικ. 5). Το μαρμάρινο προσκυνητάρι με τον άγιο Δημήτριο, τοποθετημένο στην είσοδο του ναού, φέρει θριγκό με επίστεψη τρουλίσκο (Εικ. 6). Όλα τους είναι έργα καλής τέχνης, αντιπροσωπευτικά του εκλεκτικισμού του 19^{ου} αι.[18] και με βάση τη μορφολογία τους, μπορούν να αποδοθούν στο μαρμαρογλύπτη Ιωάννη Χαλεπά (~1830 - 1900/1) από τον Πύργο της Τήνου[19], και όχι, όπως παραδίδει η προφορική παράδοση, στο γιο του Γιαννούλη[20].

2. Άγιος Μηνάς (1869-1887). Ο μητροπολιτικός ναός ακολουθεί τον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής με οκταγωνικό τρούλο (διαστ. 14,55x25,70 μ.) και έχει ανεγερθεί στη θέση βυζαντινού τοιχογραφημένου ναού, ο οποίος κατεδαφίστηκε το 1948[21]. Δυτικά και σε επαφή με το πρόπυλο του ναού έχει κτιστεί μεγάλο πυργοειδές κωδωνοστάσιο. Εξωτερικά είναι ανεπίχριστος, με εμφανή λιθοδομή και λιτό οριζόντιο λίθινο διακοσμητικό γείσο στη βάση των ανοιγμάτων του ορόφου και πλινθόκτιστο στην απόληξη της στέγης. Στο ανατολικό

---

13. Για την εικόνιση των Κυριακών του Πεντηκοσταρίου, βλ. Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, «Η εικόνιση των Κυριακών του Τριωδίου και του Πεντηκοσταρίου», *Λαμπηδών. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, τόμ. 2, Αθήνα 2003, 465-482.

14. *Δαπάνη Κων. Σ. Σαλματάνη.*

15. *Ν. Ανδριανού Δαπάνη Σταυ. Σαλματάνη, 1920.*

16. *Ν. Δ. Δαπάνη Σταματίου Ανδριανού.*

17. *Ν. Ανδριανού 1921 Δαπάνη Ευαγγέλου Γ. Λουκά και Ηλιέπουρι.*

18. Στα έργα αυτά τα κλασικιστικά στοιχεία συνδυάζονται με μπαρόκ μοτίβα σε έξεργο ανάγλυφο, βλ. σχετικά Αλ. Φλωράκης, *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής 19ος και 20ός Αιώνας*, Αθήνα 1993, 20. Αλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέλος, Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16^ο ως τον 20^ο αιώνα*, Αθήνα 1996, 104-117 (στο εξής, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*).

19. Για τον Ιωάννη Χαλεπά και το έργο του βλ. Αλ. Γουλάκη-Βουτυρά, *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά*, Θεσσαλονίκη 1989, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής, Γουλάκη-Βουτυρά).

20. Για τη λανθασμένη απόδοση έργων του Ιωάννη στο γιο του Γιαννούλη βλ. σχετικά, Γουλάκη-Βουτυρά, 77 και σημ. 213.

21. Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 114. Σαλαμίνος τοπωνυμικά, 129 και σημ. 3.

αέτωμα της στέγης φέρει κυκλικό φεγγίτη (Εικ. 7).

Στο εσωτερικό ο ναός κοσμείται με τοιχογραφίες του Δημητρίου Σούτσου, του 1919. Δύο μεγάλες φορητές εικόνες σε μαρμάρινα προσκυνητάρια με τον άγιο Μηνά και την αγία Μαύρα είναι από τα τελευταία ενυπόγραφα έργα του Πολυχρόνη Λεμπέση, του 1909 (Εικ. 8-9). Τέσσερις δεσποτικές εικόνες με τον άγιο Σπυρίδωνα[22], τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη[23], τη Σύναξη των αρχαγγέλων[24] και την αγία Τριάδα[25], καθώς και δύο εικόνες σε προσκυνητάρια με τον Ευαγγελισμό[26] και τη Φυγή στην Αίγυπτο (Εικ. 10)[27] είναι ενυπόγραφα έργα του Δημητρίου Ανδριανού και φέρουν αφιερωματικές επιγραφές. Τέλος, δύο μεγάλες φορητές εικόνες προσκυνηταρίων με την αγία Μαρίνα[28] και τους αγίους Σαράντα Μάρτυρες (Εικ. 11)[29], φέρουν την υπογραφή του Νικολάου Ανδριανού.

Το τέμπλο, έργο του 1887, είναι χτιστό και φέρει γραπτό και ανάγλυφο διάκοσμο ανάλογο με αυτόν του Αγίου Δημητρίου. Ο δεσποτικός θρόνος, ο άμβωνας και τα δύο προσκυνητάρια με την αγία Μαύρα και τους αγίους Πάντες είναι κατασκευασμένα από λευκό μάρμαρο με φαιές φλεβώσεις, δουλεμένα σε χαμηλό ανάγλυφο. Ο θρόνος, ενυπόγραφο έργο του Ιωάννου Χαλεπά του 1892[30], έχει τη μορφή απλού καθίσματος με ψηλή πλάτη, ερεισίχειρα με τη μορφή φτερωτών λεόντων και φέρει τοξωτή επίστεψη (Εικ. 12). Ο άμβωνας, ενυπόγραφο έργο του Τηνιακού μαρμαρογλύπτη Νικολάου Σπανού[31], του έτους 1896, είναι κρεμαστός και απαρτίζεται από κωνικό κοφίνι και κυλινδρικό εξώστη (Εικ. 13). Τα προσκυνητάρια ανήκουν σε αυτά με αετωματική επίστεψη, όπου η αρχιτεκτονική οργάνωση αντιστοιχεί σε αυτήν των διάστυλων του τέμπλου (Εικ. 8). Τα παραπάνω εκκλησιαστικά έργα συνιστούν ένα σύνολο υψηλής γλυπτικής τέχνης του τέλους του 19ου αι., το οποίο διακρίνεται για τη μορφολογική του λιτότητα που εκφράζεται, κυρίως, μέσα από κλασικιστικές μορφές.

---

22. *ΔΕΗΣΙΣ ΙΩΑΝΝΙΟΥ Π. ΒΙΡΒΥΛΗ / Σαλαμίνι 8 Δεκεμβρίου 1887 / Δ. Π. Ανδριανού.*

23. *Δαπάνη Αλεξάνδρου Δ. Πάλλα Δ. Π. Ανδριανού 1888.*

24. *Δ. Π. Ανδριανού 1888.*

25. *Δαπάνη Ιωάνου Παπασωτηρίου Σαλαμίνι 1 Φευρουαρίου 1889 Δ. Π. Ανδριανού.*

26. *Σαλαμίνι 1904 Δ. Π. Ανδριανού Δαπάνη Ελευθερίου Π. Φασουλή.*

27. *Δ. Π. Ανδριανού 1914 Αφιέρωμα Μελετίου Ιω. Βενετούλη.*

28. *Ν. Ανδριανός 1915.*

29. *Ν. Δ. Ανδριανού 1919.*

30. *ΙΩΑΝ. ΧΑΛΕΠΑΣ / ΤΗΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ / 1892.*

31. Στον αριθμό 1084 των Εκλογικών Καταλόγων του 1875 του Δήμου Πανόρμου Τήνου, αναφέρεται ο Σπανός Νικόλαος του Γεωργίου ως λιθοξόος ετών 25 (Την πληροφορία αυτήν οφείλουμε στον καθηγητή κ. Αλέξανδρο Φλωράκη τον οποίο και ευχαριστούμε θερμά). Αλ. Φλωράκης, *Η τηνιακή μαρμαροτεχνία. Ιστορία και τεχνική*, Μουσείο Μαρμαροτέχνιας Τήνου, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς 2008, 95.

3. Άγιος Ανδρέας (~1923). Ο ναός, αφιερωμένος στον προστάτη των ψαράδων του νησιού, είναι τρίκλιτη βασιλική με οκταγωνικό τρούλο (διαστ. 18,85x 24,30 μ.) (Εικ. 14). Βρίσκεται σε θέση βυζαντινού τοιχογραφημένου ναού, ο οποίος κατεδαφίστηκε στα τέλη του 19ου αι.[32] Μεγάλο πυργοειδές κωδωνοστάσιο έχει ανεγερθεί δυτικά του ναού, σε επαφή με το πρόπυλο. Η εξωτερική μορφή του ναού είναι απλή και ποικίλλεται με πλούσια οριζόντια γείσα.

Το τέμπλο είναι χτιστό και ακολουθεί τα αντίστοιχα των ναών του Αγίου Δημητρίου και του Αγίου Μηνά. Οι τοιχογραφίες και οι φορητές εικόνες χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 20ού αι.

4. Άγιος Νικόλαος (1869-1887). Ο ναός του Αγίου Νικολάου, προστάτη των ναυτικών, ήταν αρχικά μονόχωρος με οκταγωνικό τρούλο και ημιεξαγωνική αψίδα. Στη νότια πλευρά του κτίστηκε μεταγενέστερα το παρεκκλήσιο του Αγίου Φανουρίου και το 1970 προστέθηκε στη δυτική πλευρά νάρθηκας (συνολικών διαστ. 11,80x18,30 μ.). Το υπόγειο του Αγίου Φανουρίου διαμορφώθηκε στη συνέχεια σε παρεκκλήσιο αφιερωμένο στον Άγιο Κυπριανό (Εικ. 15). Η μορφολογία του ναού εμφανίζεται απλή με τα πλαίσια των ανοιγμάτων τραβηχτά στο κονίαμα. Το κωδωνοστάσιο έχει τοποθετηθεί δυτικά και σε επαφή με το πρόπυλο του ναού, ενώ δυτικότερα, πίσω από το παλιό Αρχαιολογικό Μουσείο, βρίσκεται ο τάφος του ζωγράφου Πολυχρόνη Λεμπέση[33].

Στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού σώζονται τοιχογραφημένες παραστάσεις με τον άγιο Δημήτριο, την αγία Ευγενία, τον άγιο Σπυρίδωνα, τον άγιο Κυπριανό, τον άγιο Γεώργιο, τον αρχάγγελο Μιχαήλ και τον Ιησού να «Καταπαύει την Τρικυμίαν». Όλες είναι έργα του Σαλαμίνιου αυτοδίδακτου εφημέριου αγιογράφου παπα-Αλέκου (Αλεξάνδρου) Μάθεση (1903-1974) και έχουν δεχθεί πρόσφατα επιζωγράφιση[34]. Η τοιχογραφία του τρούλου με τον Παντοκράτορα είναι έργο του Ιωάννη Σπηλιόπουλου (1906-1975)[35].

---

32. Βορειοανατολικά του ναού και επί της οδού Αιαντιδών ανασκάφηκαν δύο μεσαιωνικοί τάφοι, ο ένας καμαροσκεπής, ενώ στον ίδιο χώρο έχει ενταφιαστεί ο Αθηναίος Παναγής Χαλκοκονδύλης (Σαλαμινιακά Α′-Β′, 114. Π. Λαζαρίδης, «Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Νομών Αττικής και Πειραιώς», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 28 (1973), Β′ 1 - Χρον., 78. Σαλαμίνος τοπωνυμικά, 129 και σημ. 3).

33. Σύμφωνα με πληροφορίες του Θεοφάνη Π. Καπαραλιώτη ιστορικού και ερευνητή, ο ζωγράφος τάφηκε με τα παράσημά του.

34. Π. Βελτανισιάν, «Ο παπα-Αλέκος ο Μάθεσης», Εφημ. *Ανατροπές*, φύλ. 3 (2003), 12. Ο ίδιος, στο ίδιο, φύλ. 4 (2003), 12.

35. Ο καλλιτέχνης από το Δούκα Ηλείας σπούδασε στη Σχολή καλών Τεχνών του Ε.Μ.Π. με δασκάλους τους Κωνσταντίνο Παρθένη, Γεώργιο Ροϊλό, Σπυρίδωνα Βικάτο, Γεώργιο Ιακωβίδη. Δεινός τοπιογράφος έγινε γνωστός ως ο Ζωγράφος του Τσιρίγου (Κυθήρων). Με την αγιογραφία ασχολήθηκε μετά τη μετοίκηση του στη Σαλαμίνα το 1956. Στο σπίτι της θυγατέρας του Μίνας Σπηλιοπούλου-Μπούτση στη Σαλαμίνα βρίσκεται μεγάλος πίνακας με τον άγιο Γεράσιμο.

Στο χτιστό τέμπλο η δεσποτική εικόνα με τους αγίους Αναργύρους φέρει επιγραφή με την υπογραφή του καλλιτέχνη και τη χρονολογία εκτέλεσής της: *Έργον / Πρεβεδώρου Πρωθιερέως / 1933*. Του ίδιου καλλιτέχνη είναι και η εικόνα σε προσκυνητάρι με την αγία Άννα και την Παναγία[36]. Σε προσκυνητάρι φυλάσσεται και η εφέστιος εικόνα του ναού με τον άγιο Νικόλαο ένθρονο και τέσσερις σκηνές από τα θαύματά του, έργο ανυπόγραφο, που σύμφωνα με μακροσκελή επιγραφή, αφιερώθηκε από πλήθος Σαλαμίνιων πιστών στις 25 Ιουλίου του 1895.

5. Ζωοδόχος Πηγή (19ος αι.). Πρόκειται για μονόχωρο ναό με δικλινή στέγη (διαστ. 6,90x10,0 μ.), κτισμένο σε θέση παλαιότερου[37]. Δυτικά έχει μεταγενέστερα προστεθεί σε χαμηλότερο ύψος νάρθηκας. Το κωδωνοστάσιο αποτελεί σύγχρονη αυτόνομη μεταλλική κατασκευή (Εικ. 16). Στο περιβάλλον του ναού σώζονται δύο αρχαία πηγάδια, τα οποία υδροδοτούσαν τον αρχαίο οικισμό της πόλης μέχρι και τους παλαιοχριστιανικούς χρόνους.

Στο προσκυνητάρι του ναού η εφέστιος εικόνα με τη Ζωοδόχο Πηγή είναι έργο του 1837. Στο απλό ξυλόγλυπτο τέμπλο οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες της Ζωοδόχου Πηγής, της Παναγίας Μυρτιδιώτισσας, του Χριστού Παντοκράτορα (Εικ. 17) και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου είναι έργα του Δημητρίου Ανδριανού, του 1861.

6. Ταξιάρχες (19ος αι.). Ο κοιμητηριακός ναός των Ταξιαρχών βρίσκεται στην ανατολική έξοδο της πόλης και ανήκει στον τύπο του μονόχωρου θολοσκεπούς ναού με ημικυλινδρική αψίδα (διαστ. 7,0x9,0 μ.). Η στέγαση γίνεται με δικλινή στέγη από οπλισμένο σκυρόδεμα με νευρώσεις. Στο δυτικό αέτωμα της στέγης φέρει κυκλικό φεγγίτη (Εικ. 18).

Στο εσωτερικό του ναού σε προσκυνητάρι βρίσκεται δυτικότροπη εικόνα με τη Σταύρωση του 1933, αφιέρωμα, σύμφωνα με επιγραφή, της οικογένειας Γαλανού. Το τέμπλο είναι χτιστό και χρωματισμένο με τέτοιο τρόπο που θυμίζει μαρμάρινο.

7. Αγία Μαύρα (1930). Πρόκειται για μονόχωρο ναό με δικλινή στέγη από οπλισμένο σκυρόδεμα με νευρώσεις και ημικυλινδρική αψίδα (διαστ. 6,15x 11,20 μ.). Επεκτάθηκε δυτικά με δύο σταδιακές προσθήκες, στις δεκαετίες του 1960 και του 1980 αντίστοιχα. Κατά την τελευταία φάση προστέθηκε κωδωνοστάσιο και τοξωτό πρόπυλο (Εικ. 19).

Το τέμπλο του ναού είναι χτιστό και έχει δεχτεί επεξεργασία ώστε να μιμείται μαρμάρινο (Εικ. 20). Οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες με τους αγίους

---

36. *Έργον / Γ. Πρεβεδώρου / Πρωθιερέως / 1933*. Του ίδιου καλλιτέχνη είναι η ενυπόγραφη εικόνα με τον άγιο Χαράλαμπο στον Άγιο Χαράλαμπο Σαλαμίνας: *Έργον / και / Αφιέρωμα / Γ. Ι. Πρεβεδώρου / 10/2/1938*.

37. Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 115. Έρευνες στη Σαλαμίνα, 29-30.

Τιμόθεο και Μαύρα[38], τη Θεοτόκο Πορταΐτισσα[39], τον Χριστό Παντοκράτορα[40], και τον Πρόδρομο[41] είναι έργα του 1930 και φέρουν όλα αφιερωματικές επιγραφές.

8. Άγιος Λαυρέντιος (1885-1905 & 20ός αι.). Ο σημερινός ναός του Αγίου Λαυρεντίου, πολιούχου του νησιού, έχει ανεγερθεί στη θέση παλαιότερου, ο οποίος κατεδαφίστηκε μετά το σεισμό του 1981. Ο αρχικός, θεμελιωμένος το 1885, είχε εγκαινιαστεί το 1905 και ανήκε στους σταυροειδείς εγγεγραμμένους με οκταγωνικό τρούλο και νάρθηκα ναούς (Εικ. 21)[42]. Εξωτερικά ήταν ανεπίχριστος με διαμορφωμένη βάση και απλά, τραβηχτά στο κονίαμα, πλαίσια ανοιγμάτων.

Στο εσωτερικό του νεότερου ναού έχουν μεταφερθεί πολλές από τις εικόνες του αρχικού. Σε προσκυνητάρι σώζεται ανυπόγραφη εικόνα σε μουσαμά με τον όσιο Λαυρέντιο, τον κτήτορα «της εν Σαλαμίνι μονής Φανερωμένης» (Εικ. 23), η οποία είναι πιθανότατα η εφέστιος του 1905. Σε άλλα δύο προσκυνητάρια είναι τοποθετημένες δύο μεγάλες εικόνες με την αγία Μαρίνα[43] και την αγία Τριάδα (Εικ. 22)[44], έργα του Δημητρίου Ανδριανού, του 1919 και 1920 αντίστοιχα.

Οι έξι δεσποτικές εικόνες με την Ψηλάφηση του Θωμά, τον όσιο Λαυρέντιο[45], την Παναγία βρεφοκρατούσα[46], τον Χριστό Παντοκράτορα[47], τον Πρόδρομο[48] και τον άγιο Παντελεήμονα[49] είναι ενυπόγραφα έργα σε μουσαμά του Νικολάου Ανδριανού, αφιερώματα γνωστών οικογενειών του νησιού. Στον κυρίως ναό υπάρχει εικόνα με τους αγίους Αναργύρους Κοσμά και Δαμιανό, ενυπόγραφο έργο του 1925[50].

---

38. *Αφιέρωμα Σπυρίδωνος και Βασιλικής Ελευσινιώτου 1930.*

39. *Αφιέρωμα Αντωνίου και Ελένης Τσιλιβίγκου 1930.*

40. *Αφιέρωμα Κοσμά Μάθεση Βασιλική …*

41. *Αφιέρωμα Ιωάννου και Παναγιώτας Τσέγκα.*

42. Γρ. Πουλημένος, *Η Ελλαδική Ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασικισμού (1830-1912)*, Διδακτορική διατριβή ΕΜΠ, Αθήνα 1997 (στο εξής, Πουλημένος 1997). Ε. Σοφρά-Μάθεση, *Λαυρέντιος ο Μεγαρεύς και το Μοναστήρι της Φανερωμένης Σαλαμίνας*, Μέγαρα 2007, 49-51, εικ. στις σ. 48, 49.

43. *Δ. Π. Ανδριανού 1919 / Δαπάνη αδελφών Ισιδ. Παπαδημητρίου.*

44. Η παράσταση επιγράφεται «Αγία Τριάς εις Θεός των όλων» και φέρει αφιερωματική επιγραφή: *Δ. Π. Ανδριανού / Αφιέρωμα Γ. Περδικούρη, Ιωάννου Γ. Σταμπουλή και Κωνσταντ. Αλ. Παπαντζήκου 1920.*

45. *Ν. Δ. Α. 1909.*

46. *Ν. Δ. Ανδριανού. Δαπάνη Ευκλείδου Αλ. Πάλλα και Παναγή Μ. Αγαπίου.*

47. *Ν. Δ. Ανδριανού. Δαπάνη Σταματίου Βοσκού.*

48. *Ν. Δ. Ανδριανού. Δαπάνη Σταύρου Κων. Σταλματάνη και Γεωργίου Επαμεινώνδα Μυλωνά.*

49. *Ν. Δ. Α.*

50. *1925. Α. Βασιλάκης. Δαπάνη Δούκα Ισιδώρου Καπή.*

9. Γενέσιο της Θεοτόκου (19ος αι.). Στην περιοχή Βροντού βρίσκεται ο ιδιωτικός ναός του Γενεσίου της Θεοτόκου ή της Παναγίας της Γιάτρισσας. Ο αρχικός ναός είναι μονόχωρος θολοσκεπής (διαστ. 4,80x5,75 μ.)[51]. Εξωτερικά ενδιαφέρον παρουσιάζει η χαμηλή και πλατιά αψίδα, που απαρτίζεται από ημιεξαγωνική βάση και ημισφαιρική στέψη. Δυτικά του ναού έχει προστεθεί τον 20ό αι. ευρύχωρος νάρθηκας (Εικ. 24). Το μεταλλικό κωδωνοστάσιο είναι του 1967 και φέρει καμπάνες, δωρεά του Πολεμικού Ναυτικού.

Στο απλό ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού, βαμμένο ώστε να θυμίζει μαρμάρινο, οι τρεις δεσποτικές εικόνες με τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα, τον Χριστό Παντοκράτορα και τον Πρόδρομο είναι ενυπόγραφα έργα του Νικολάου Δ. Ανδριανού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αφιερωματική επιγραφή στην εικόνα της Παναγίας, όπου αναφέρονται ως χορηγοί τα πληρώματα αλιευτικών τρατών του νησιού[52].

10. Αγία Παρασκευή στην περιοχή Βροντού (1920). Πρόκειται για μονόχωρο θολοσκεπή ναό (διαστ. 6,40x10,90 μ.), ο οποίος ανεγέρθηκε στα 1920. Δυτικά του ναού προστέθηκε στη θέση παλαιότερου υπόστεγου ευρύχωρος νάρθηκας και κωδωνοστάσιο. Ταυτόχρονα, με την επέκταση αυτή αντικαταστάθηκε και η αρχική στέγη του κυρίως ναού με νέα ενιαία (Εικ. 25).

Το λιτό τέμπλο του ναού είναι ξυλόγλυπτο και εδράζεται σε χτιστή βάση (Εικ. 26). Οι δεσποτικές εικόνες με την αγία Παρασκευή[53], τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα[54] και τον Χριστό Παντοκράτορα[55] είναι μέτρια έργα σε μουσαμά του παπα-Αλέκου Μάθεση, ενώ αυτή του Προδρόμου, καλύτερης τέχνης, είναι του Νικολάου Ανδριανού[56].

Β. ΝΗΣΟΣ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΝΑΥΣΤΑΘΜΟΣ: Η νησίδα του Αγίου Γεωργίου, που βρίσκεται στον όρμο των Παλουκίων μεταξύ Πολεμικού Ναυστάθμου και Καματερού, είναι αρχαιολογικά γνωστή από τα ερείπια των ναών της Σκιράδος Αθηνάς και του Ενυαλίου Άρη[57].

---

51. Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 115.

52. *τη συνδρομή των πλ/ηρωμάτων των αλιευ/τεκών (sic) τρατών Αλ. Γ. Περ/δικούρη και Νικολάου / Γ. Ανδρέου.*

53. *Α.Α.Μ..*

54. *Α.Α.Μ. 1924 Δαπάνη οικογέν. Αθανασίου Μάθεση.*

55. *Α.Α.Μ. τη Δαπάνη των / φιλοθρής. Γυνεκ. 1924.*

56. *Ν. Ανδριανού. Δαπάνη Αδελφών Παναγιότου / Δημητρίου Ισιδόρου / Παπαδημητρίου 1925.*

57. Π. Βελτανισιάν, «Ο ναός της Σκιράδος Αθηνάς και το νησί του Αγίου Γεωργίου στο Ναύσταθμο Σαλαμίνας», *Επικοινωνία*, φύλ. 3, Ιούλιος 2001, 33-41 (στο εξής, Βελτανισιάν 2001). Οι σωροί από κελύφη πορφυρών στην ανατολική και νότια ακτή του νησιού έχουν ερμηνευτεί είτε ως κατάλοιπα βαφικής βιοτεχνίας των Φοινίκων (Σ. Λάμπρος, Φοίνικες εν Α-

11. Άγιος Γεώργιος (1865). Βρίσκεται στο ανατολικό άκρο της ομώνυμης νησίδας και είναι κτισμένος στη θέση παλαιοχριστιανικής βασιλικής, κατάλοιπα της οποίας διακρίνονται πίσω από την ημιεξαγωνική αψίδα του ναού και στον περιβάλλοντα χώρο (Εικ. 27)[58]. Αρχικά ο ναός ήταν σταυρεπίστεγος και η επέκτασή του πλάγια και δυτικά, έγινε σύμφωνα με μαρμάρινη εγχάρακτη επιγραφή, εντοιχισμένη στο νότιο τμήμα του ανοιχτού πρόναου, το 1865 (Εικ. 28)[59].

Το ξύλινο τέμπλο είναι μεταγενέστερο της ανακατασκευής του ναού. Οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες με τον άγιο Γεώργιο[60], τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα (Εικ. 29)[61], τον Χριστό Παντοκράτορα (Εικ. 30)[62] και τον Πρόδρομο και έχουν βγει από το χρωστήρα του Δημητρίου Ανδριανού.

12. Άγιος Νικόλαος (1881-1887). Ο ναός βρίσκεται στην περιοχή του ακρωτηρίου Αράπης, στο Ναύσταθμο. Η οικοδόμηση καθώς και η δημοπρασία κατασκευής του εγκρίθηκαν το 1882 με ειδικό Βασιλικό Διάταγμα[63]. Πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική με δικλινή στέγη και πρόναο (Εικ. 31). Θεμελιώθηκε το 1881 και εγκαινιάσθηκε το 1897 από τον αρχιεπίσκοπο Αθηνών Προκόπιο. Οι εσωτερικοί κίονες του ναού είναι χυτοσιδηροί, κατασκευασμένοι σύμφωνα με επιγραφή τους σε μηχανουργείο του Πειραιά. Φέρει πλούσιο αρχιτεκτονικό διάκοσμο στο πνεύμα του νεοκλασικισμού με πλατιά γείσα και περίτεχνα περιθυρώματα που φέρουν δωρικές παραστάδες, ενώ κορινθιακές παραστάδες έχουν τοποθετηθεί στην κύρια είσοδο και τις γωνίες του πρόναου. Το κωδωνοστάσιο είναι αυτόνομο και έχει ενσωματωθεί στον περίβολο του αύλειου χώρου.

Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής ο ναός εγκαταλείφθηκε και α-

---

γίω Γεωργίω τω παρά τη Σαλαμίνι, *Ιστορικά Μελετήματα*, Αθήναι 1884, 33-43), είτε ως κατάλοιπα παραγωγής πορφυρού χρώματος από τους ντόπιους στα πρωτοβυζαντινά χρόνια (Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 211-212).

58. Για δημοσιευμένα σχέδια του ναού από τον αρχιτέκτονα Δ. Ζιρώ, βλ. Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 210-212, σχέδ. 4, 5, πίν. 69α. Ένας κίονας και ένα κιονόκρανο από την παλαιοχριστιανική βασιλική φυλάσσονται στον κήπο του παλιού και νέου Διοικητηρίου στο Ναύσταθμο Σαλαμίνας (Π. Βελτανισιάν 2001, 34-35, εικ. στη σ. 34).

59. Την ίδια χρονιά άρχισε να λειτουργεί Υγειονομικό Φυλάκιο στο νησάκι, που ήδη από το 1858 είχε το χαρακτήρα λοιμοκαθαρτηρίου (Α. Β. Βιρβίλης, «Το Λοιμοκαθαρτήριο του Αγίου Γεωργίου Σαλαμίνος», *Φιλοτέλεια*, τεύχ. 590, 591, 592 (1988).

60. *ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΑΤΑ ΣΕΠΤΕΜ/ΒΡΙΟΝ ΑΩΞΕ (1865) / ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ / ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΕΝ.*

61. *Έγραψεν Δ. Π. Α. 1865 Δαπάνη Πικοπούλου.*

62. *Δ. Π. Ανδριανός / Έγραψε το 1865 / Σαλαμίς.*

63. Η με αριθμό 5607/1-6-1882 Διακήρυξη δημοπρασίας του Υπουργού των Ναυτικών (ΦΕΚ 60/1-7-1882). Βασιλικό Διάταγμα «περί ανεγέρσεως ναού του Β. Ναυστάθμου Σαλαμίνος» (ΦΕΚ 91/2-9-1882).

νακαινίσθηκε το 1947 όταν και κοσμήθηκε το εσωτερικό του με τοιχογραφίες του Νικολάου Ανδριανού. Ξέχωρη θέση κατέχει η Πλατυτέρα των Ουρανών δορυφορούμενη από δύο σεβίζοντες γονατιστούς αγγέλους στο τετερτοσφαίριο της αψίδας (Εικ. 32), που επαναλαμβάνει τον τύπο που είχε καθιερώσει ο δάσκαλός του, Πολυχρόνης Λεμπέσης, στον Άγιο Γεώργιο Καρύτση και στους Αγίους Θεοδώρους του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών[64]. Οι θύρες της πρόθεσης και του διακονικού είναι έργα του ζωγράφου Γερασίμου Ροζολή του 1946[65]. Το χτιστό τέμπλο φέρει τοιχογραφίες του ΑΠ. Δ. Γκραικού και των αδελφών Σούτσου του 1947. Στο ναό του Αγίου Νικολάου έχουν μεταφερθεί, για περισσότερη ασφάλεια, όλες οι εικόνες, εκτός από τις δεσποτικές, του ναού του Αγίου Γεωργίου.

Γ. ΠΑΛΟΥΚΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΧΗ ΚΑΜΑΤΕΡΟΥ:

13. Ευαγγελίστρια (1920). Πρόκειται για μονόχωρο θολοσκεπή ναό με δικλινή στέγη (διαστ. 5,15x10,65 μ.), που έχει κτιστεί το 1920 σε ιδιωτικό κτήμα με πηγάδι, νοτιοδυτικά των Παλουκιών. Δυτικά του ναού προστέθηκε νεότερος νάρθηκας με μικρό κωδωνοστάσιο πάνω από την είσοδο (Εικ. 33).

Στο εσωτερικό του ναού σώζεται εικόνα του αγίου Νικολάου με την επιγραφή: *Αρσένιος μοναχός 1920.* Η τοιχογραφία του 1935 με την αγία Αικατερίνη φέρει επιγραφή που μνημονεύει το Γεράσιμο ιερομόναχο από τα Κατουνάκια: *Έργον Γερασίμου ιερομονάχου / Αγιορείτου Κοίμησις Θεοτόκου / Άγιον Όρος 1935 / Κατουνάκια.* Οι τοιχογραφίες με τον άγιο Γεώργιο, τον αρχιδιάκονο πρωτομάρτυρα Στέφανο και αγίους Αναργύρους αποδίδονται στο χρωστήρα του Νικολάου Ανδριανού ύστερα από συγκρίσεις με άλλα ενυπόγραφα έργα του[66]. Το τέμπλο του ναού είναι χτιστό και οι δεσποτικές εικόνες είναι ανυπόγραφες (Εικ. 34).

14. Άγιος Αναστάσιος ο Πέρσης (1925). Είναι ιδιωτικός περίκεντρος ναός διαμέτρου 7,25 μ., με ημισφαιρικό θόλο και ιερό που προεξέχει της ημικυκλικής κάτοψης (Εικ. 35)[67]. Έχει κτιστεί από τον πολιτικό μηχανικό Ιωάννη Ζολώτα για το «Αρχοντικό» της οικογένειας Παναγιωτοπούλου στην παραλία των Παλουκίων[68] και αποτελεί πιστό αντίγραφο του Αγίου Νικολάου που σχεδιά-

---

64. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Η εικονογράφηση του ναού του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Μαρκόπουλο από τον Δ. Γεωργαντά (Το εικονογραφικό πρόγραμμα)», στο *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007, 27-28 (στο εξής, Στουφή-Πουλημένου 2007).

65. *Έργον Γερασίμου Ροζολή / Ιερομονάχου Αγιορείτου / σαλαμίς / 8-8-1946.*

66. Παράβαλε αντίστοιχες τοιχογραφίες του Νικολάου Ανδριανού στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Αιάντειο(1937-1943) και στην Αγία Μαρίνα στην Κακή Βίγλα (1943-1945).

67. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, «Εκκλησάκι αντίγραφο έργου του Τσίλερ», Εφημ. *Καθημερινή* 13-4-1997.

68. Κ.Π. Κοφινά, «Το Αρχοντικό. Η φαντασία και το μυστήριο πριν την αλήθεια», *Ρυθμοί*

στηκε από τον Ερνέστο Τσίλλερ το 1880 για την έπαυλη της οικογένειας Νικολάου Θων στους Αμπελόκηπους (Εικ. 36)[69]. Η μόνη διαφορά ανάμεσα στα δύο μνημεία εντοπίζεται στον τρούλο, όπου οι οριζόντιες νευρώσεις του ναού της Αθήνας έχουν αντικατασταθεί στο ναό της Σαλαμίνας από κάθετες.

Στο λευκό μαρμάρινο τέμπλο του ναού (Εικ. 37) οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες με τον άγιο Αναστάσιο τον Πέρση, τη Θεοτόκο όρθια βρεφοκρατούσα, τον Χριστό Παντοκράτορα (Εικ. 38) και τον Πρόδρομο έχουν εκτελεστεί με ελαιοχρώματα πάνω σε τσίγκο και φέρουν την υπογραφή του καλλιτέχνη Βάνια. Επίσης στον κυρίως ναό φυλάσσονται και τέσσερις φορητές εικόνες αγιορείτικων εργαστηρίων, που απεικονίζουν την αγία Μαρίνα, τον άγιο Φανούριο[70], την αγία Αναστασία[71] και τον άγιο Αλέξανδρο[72].

15. Κοίμηση της Θεοτόκου Παλουκιών (1922). Ο αρχικός ναός είχε ανεγερθεί στα 1922 στον τύπο του σταυρεπίστεγου (διαστ. 5,95x11,80 μ.) (Εικ. 39). Τη δεκαετία του 1980 ο ναός επεκτάθηκε δυτικά με πρόναο και κωδωνοστάσιο, ενώ στη συνέχεια με τη νέα μεγάλη επέκταση στα βόρεια, κατεδαφίστηκε ο αρχικός ναός και παρέμεινε η ενδιάμεση επέκτασή του, η οποία ενσωματώθηκε στη νέα κατασκευή (Εικ. 40). Ο αρχικός ναός ήταν κοσμημένος με πλούσια πλαίσια ανοιγμάτων. Στα αετώματα της στέγης εμφάνιζε πλατιά διακοσμητική ταινία και σειρά ορθογώνιων ανοιγμάτων με πλαίσιο.

Οι φορητές εικόνες του αρχικού ναού μεταφέρθηκαν στους δύο νεότερους ναούς. Στον πρόναο της επέκτασης του 1980 φυλάσσονται οι εικόνες με τον αρχάγγελο Γαβριήλ, έργο του μοναχού Αρσενίου[73], τον αρχάγγελο Μιχαήλ, του Δ. Μ. Κράλη[74], το Γενέθλιον του Τιμίου Προδρόμου, του αγιορείτη μοναχού Ιωάννη[75], καθώς και οι τέσσερις δεσποτικές από το αρχικό χτιστό τέμπλο. Στο εσωτερικό του νεότερου ναού σώζεται μεγάλος αριθμός φορητών εικόνων με επιγραφές, οι οποίες καταγράφουν σημαντικές πληροφορίες για καλλιτέχνες και αφιερωτές. Η εικόνα με την αγία Τριάδα είναι κοινό αφιέρωμα δύο οικογενειών στα 1922[76], με τους αγίους Πάντες αφιέρωμα στα 1926

της Σαλαμίνας, τεύχ. 1, Μάρτιος 2000, 28-32.

69. Δ. Παπαστάμου, *Ε. Τσίλλερ, προσπάθεια μονογραφίας*, Αθήναι 1973. Μ. Καρδαμίτση Αδάμη, *Ε. Τσίλλερ, 1873-1923. Η τέχνη του κλασικισμού*, Αθήνα 2006.

70. *Έργον / Ιωάννου / Μ. εν αγ. Όρει 1925.*

71. *Έργον / Ιωάννου Μον. / εν αγίω Όρει 1925.*

72. *Έργον Ιωάν. Νεκ/ταρίου / εν αγ. Όρει 1926.*

73. *Αρσένιος Μοναχός 1931.*

74. *Δ. Μ. Κράλης 1932.* Του ίδιου καλλιτέχνη ενυπόγραφη εικόνα βρίσκεται σε προσκυνητάρι στην Αγία Βαρβάρα στα Παλούκια με την αγία Μαρίνα: *Δ. Μ. Κράλης - 1926 / Αθήναι.*

75. *Έργον / Ιωάννου Μοναχού Ν. / εν αγίω Όρει 1928. // Αφιέρωμα οικογενίας / Κων. Ελευθερίου ή Ζέρβα / 1932.*

76. *Δαπάνη Ιωάννου Καλλιόπης Μανολέμη / Κωνστ. και Ειρήνης Ταβλαδαράκη 1922 Γ. Δ.*

του πλοίαρχου Πολυχρόνη Παντολέοντα[77], με τον άγιο Νικόλαο έργο και αφιέρωμα της Θεοδώρας Χαρχαλάκη στα 1926[78], με την Κοίμηση της Θεοτόκου έργο του 1929 του αγιορείτη μοναχού Νεκταρίου[79], με την αγία Παρασκευή κοινό αφιέρωμα και έργο του 1931 του μοναχού Αρσενίου[80], με τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη κοινό αφιέρωμα του 1932[81]. Τέλος η εικόνα με τη Σύναξη των Αποστόλων είναι ανυπόγραφη, ενώ αυτή με τους Αρχαγγέλους Ταξιάρχες Μιχαήλ και Γαβριήλ είναι έργο του παπα-Αλέκου Μάθεση.

Δ. ΑΜΠΕΛΑΚΙΑ: Αρχαία πόλη του νησιού με σπουδαία αρχαιολογικά ευρήματα. Στην ίδια περιοχή αναπτύχθηκε μετά την Απελευθέρωση σημαντικός οικισμός με αξιόλογα κτίσματα, που έχει κηρυχτεί ως ιστορικός διατηρητέος[82]. Ένα μικρό παραδοσιακό συγκρότημα κατοικιών με εσωτερική αυλή, στο κέντρο του οικισμού δίπλα στο ναό των Εισοδίων, σήμερα έχει διαμορφωθεί σε Λαογραφικό και Εκκλησιαστικό Μουσείο.

16. Εισόδια της Θεοτόκου (1887-1897-1947-1999). Ο μητροπολιτικός ναός βρίσκεται στο κέντρο του οικισμού των Αμπελακίων, στη νότια πλευρά του μονόκλιτου μεταβυζαντινού ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και έχει ανεγερθεί στη θέση μικρότερου ναού του 1790. Ο ναός απέκτησε την τελική του μορφή και διαστάσεις, το 1897, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Φιλ. Οικονόμου (Εικ. 42). Πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική με οκταγωνικό τρούλο, υπερώο και νάρθηκα (διαστ. 12,10x22,0 μ.). Τα πλάγια κλίτη στεγάζονται με σταυροθόλια στο ισόγειο και με κυλινδρικές καμάρες στο υπερώο. Ο τρούλος στηρίζεται σε οκταγωνικό εξωτερικά τύμπανο, το οποίο εδράζεται σε τέσσερα ημισφαιρικά τόξα. Στις γωνίες της δυτικής πλευράς του ναού προβάλλουν δύο συμμετρικά πυργοειδή κωδωνοστάσια. Αρχικά, εξωτερικά ήταν επιχρισμένος με διαμορφωμένη βάση και παραστάδες στα πλαίσια των ανοιγμάτων του, ενώ όλες οι επιμέρους ενότητες των όψεων πλαισιώνονταν από πλατιές διακοσμητικές ταινίες με σκοπό την προβολή τους. Τα στοιχεία αυτά, όπως και οι τρουλίσκοι των κωδωνοστασίων, απωλέστηκαν με τη νεότερη επισκευή του ναού το 1947, κατά την οποία το αρχικό επίχρισμα αντικαταστάθηκε με επίχρισμα τσιμεντοκονιάματος (αρτιφισιέ) και αφαιρέθηκαν τα πλαίσια των ανοιγμάτων. Με την τελευταία αποκατάσταση του ναού, που περατώθηκε το 1999 για να αντιμετωπίσει τα στατικά προβλήματα που είχε προκαλέσει στο

77. *ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΠΟΛΥΧΡΟΝΗ ΔΗΜ. ΠΑΝΤΟΛΕΩΝ ΕΤΟΣ 1926 ΠΛΟΙΑΡΧΟΣ.*

78. *ΕΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΕΔΩΡΗΘΗ ΥΠΟ / ΘΕΟΔΩΡΑΣ Δ. ΧΑΡΧΑΛΑΚΗ 1926.*

79. *Έργον Νεκταρίου Μοναχού / Αγιορείτου 1929.*

80. *Αφιέρωμα οικογενειών Ιωάνν. Φουρίκη Δημ. Φουρίκη και Νικολ. Ανδριανού 1931 Αρσένιος Μοναχός.*

81. *Δαπάνη Ντίνας Βάθη Στυλ. και Χρησ. Σούτου 1932.*

82. ΦΕΚ 1577/6-6-1990.

ναό ο σεισμός του 1981, επανήλθαν στην αρχική τους μορφή τα πλαίσια των ανοιγμάτων και οι τρουλίσκοι των κωδωνοστασίων (Εικ. 41)[83].

Στο εσωτερικό του ναού σώζονται τρία έργα του Πολυχρόνη Λεμπέση: Δύο δυτικότροποι πίνακες, λάδι σε μουσαμά, με τη Γέννηση και τη Βάπτιση (Εικ. 43) μπροστά από τους δύο πεσσούς του ιερού, του 1895-1896[84] και η δεσποτική εικόνα με τη Σύναξη των Αρχαγγέλων, του 1898[85]. Οι δεσποτικές εικόνες με τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα, τον Χριστό Παντοκράτορα, τον Πρόδρομο, τον άγιο Βασίλειο και τον Ευαγγελισμό αποδίδονται στο Δημήτριο Ανδριανό, ύστερα από συγκρίσεις με τις δεσποτικές εικόνες της Ανάληψης και των Εισοδίων, ενυπόγραφα έργα του καλλιτέχνη, του 1889 και του 1890 αντίστοιχα. Του Δημητρίου Ανδριανού είναι και η εικόνα με τον άγιο Μηνά, του 1882[86]. Επίσης ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες των Δημητρίου Π. Ανδριανού (των ετών 1914-1926) και Νικολάου Ανδριανού (των ετών 1923-1930). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η απεικόνιση της Πλατυτέρας δορυφορούμενης από δύο σεβίζοντες γονατιστούς αγγέλους στο τεταρτοσφαίριο και η Κοινωνία των Αποστόλων στον ημικύλινδρο της αψίδας στο ιερό, του Δημητρίου Ανδριανού[87], καθώς και η επιβλητική παρουσία του Παντοκράτορα στον τρούλο με τους προφήτες στο τύμπανο και τους ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα, του Νικολάου Ανδριανού (Εικ. 44)[88].

Το τέμπλο είναι χτιστό και φέρει γλυπτό και γραπτό διάκοσμο, ανάλογο με αυτόν των Αγίων Δημητρίου και Μηνά στην πόλη της Σαλαμίνας. Ο δεσποτικός θρόνος και ο άμβωνας είναι ανυπόγραφα έργα κατασκευασμένα από λευκό μάρμαρο με φαιές φλεβώσεις[89]. Ο θρόνος φέρει ως επίστεψη ουρανό και τρουλίσκο (Εικ. 45), ενώ ο άμβωνας είναι κρεμαστός με κωνικό κοφίνι και πεντάεδρο εξώστη (Εικ. 46). Και τα δύο έργα παρουσιάζουν μεγάλη συγγένεια με τα αντίστοιχα που κοσμούν τον ναό του Αγίου Δημητρίου στην πόλη (Εικ. 4-5) και μπορούν να αποδοθούν στο εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του

---

83. *Αναμνηστικό λεύκωμα. Ιστορικό - κτητορικό και ανακαίνισης ιερού ναού Εισοδίων Θεοτόκου Αμπελακίων - Σαλαμίνος*, Αμπελάκια 2002.

84. Έχουν και τα δύο έργα δεχτεί κακότεχνη συντήρηση, βλ. Ζίας 1975, 318, εικ. 11 στη σ. 321.

85. *Π. Λεμπέσης / 1898.*

86. Στο Λαογραφικό και Εκκλησιαστικό Μουσείο Αμπελακίων φυλάσσεται ακόμη μία εικόνα του ίδιου καλλιτέχνη με τον άγιο Μηνά έφιππο, με την επιγραφή: *Δ. Π. Ανδριανού, 1883.*

87. Για την καθιέρωση του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου, βλ. Στουφή-Πουλημένου 2000, 729-730, 75-756. Στουφή-Πουλημένου 2007, 27-29, 38.

88. *Αναμνηστικό λεύκωμα. Ιστορικό - κτητορικό και ανακαίνισης ιερού ναού Εισοδίων Θεοτόκου Αμπελακίων - Σαλαμίνος*, Αμπελάκια 2002, 27, εικ. στη σ. 28, 48 (στο εξής, *Αναμνηστικό λεύκωμα*). Στουφή-Πουλημένου 2007, 38.

89. *Αναμνηστικό λεύκωμα*, 45, 46.

Ιωάννου Χαλεπά. Τα δύο μαρμάρινα προσκυνητάρια (Εικ. 47), τοποθετημένα μπροστά από πεσσούς στην είσοδο του ναού, ανήκουν στον κλασικιστικό με αετωματική επίστεψη, τύπο[90] και ακολουθούν το πρότυπο που απαντά στο ναό του Αγίου Μηνά (Εικ. 8)[91].

17. Αγία Τριάδα (~1876 & ~1950). Πρόκειται για σταυροειδή εγγεγραμμένο με τρούλο ναό (διαστ. 12,90x13,20 μ.), κτισμένο στην πλατεία Κληρικών Θεοκλήτου Καντάρη και Αλεξάνδρου Μάθεση. Από τον παλαιότερο ναό που απεικονίζεται στο χάρτη των Curtius-Kaupert, του 1881[92], διατηρήθηκε το εξωτερικό λίθινο κέλυφός του, στο οποίο εμφυτεύθηκε τη δεκαετία του 1950 νεότερη κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα. Για τη σύνδεση των δύο αυτών κατασκευών μετατοπίστηκε τοξωτό παράθυρο στη νότια πλευρά του ναού (Εικ. 48). Το μωσαϊκό δάπεδο και το χτιστό τέμπλο χρονολογούνται στη δεκαετία του 1950. Το κωδωνοστάσιο αποτελεί αυτόνομη μεταλλική νεότερη κατασκευή.

Στο τέμπλο οι δεσποτικές εικόνες με την αγία Τριάδα, την Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα[93], τον Πρόδρομο, την αγία Μαύρα με τον άγιο Τιμόθεο[94] και τον άγιο Στέφανο[95] είναι ενυπόγραφα έργα του Δημητρίου Ανδριανού, αφιερώματα ατομικά αλλά και συλλόγων (Εικ. 49). Του ίδιου καλλιτέχνη είναι η εικόνα με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου[96], καθώς και η μεγάλη εικόνα προσκυνηταρίου με τη Ζωοδόχο Πηγή (Εικ. 50), κοινό αφιέρωμα στα 1878 των πλοιάρχων της περιοχής[97]. Τέλος, στην πρόθεση του ιερού βήματος βρίσκεται εικόνα με την Παναγία Γρηγορούσα, έργο του παπα-Αλέκου Μάθεση, του 1952[98].

18. Άγιοι Ανάργυροι (1890). Ο κοιμητηριακός ναός των Αμπελακίων βρίσκεται στη νότια έξοδο της πόλης. Πρόκειται για μονόχωρο θολοσκεπή ναό που στεγάζεται με δικλινή στέγη (Εικ. 51). Διατηρεί το αρχικό του δάπεδο α-

90. *Αναμνηστικό λεύκωμα*, 47. *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*, 145-146.

91. Τα έργα μαρμαρογλυπτικής των ναών του Αγίου Δημητρίου στην πόλη της Σαλαμίνας και των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Αμπελάκια παρουσιάζουν αξιοσημείωτες ομοιότητες όχι μόνο με τα αντίστοιχα του Αγίου Μηνά, αλλά και με άλλα ενυπόγραφα έργα του Ιωάννη Χαλεπά (Πρβλ. Γουλάκη-Βουτυρά, εικ. 34, 35, 64, 73, 76).

92. Curtius - Kaupert.

93. *ΠΑΝΑΓΗΣ Δ. ΜΑΓΙΑΤΗΣ ΠΡΟΣΕΦΕΡΕ ΤΑΥΤΗΝ ΣΑΛΑΜΙΝΙ 9 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1876 Δ. Π. ΑΝΔΡΙΑΝΟΣ ΕΡΓΑΨΕ.*

94. *1876 / ΧΕΙΡ Δ. ΑΝΔΡΙΑΝΟΥ.*

95. *Σαλαμίνι Νοέμβριος 1906 / Δ. Π. Ανδριανού. ΔΑΠΑΝΗ ΣΥΛΛΟΓΟΥ / ΑΜΠΕΛΑΚΙΩΤΩΝ / Ο ΘΕΜΗΣΤΟΚΛΗΣ.*

96. *ΔΑΠΑΝΗ ΣΩΤΗΡΙΟΥ / Α. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ/ Σαλαμίνι 17 7βρίου / 1885 Δ. Π. Ανδριανού.*

97. *Δ. Π. ΑΝΔΡΙΑΝΟΥ. ΔΑΠΑΝΗ ΤΩΝ ΕΝ / ΑΜΠΕΛΑΚΙΟΙΣ ΠΛΟΙΑΡΧΩΝ / 1878.*

98. *ΑΦΙΕΡΩΜΑ / ΕΥΑΓΓΕΛΙΑΣ ΣΥΖ. / ΗΛΙΑ ΓΚΟΥΜΑ/ 7.5.52 / Μάθεσης / Ιερεύς.*

πό μεγάλες λίθινες πλάκες. Στην τοιχοποιία του ναού εντοιχίζονται αρχαία *spolia*, όπως δύο κίονες στο εσωτερικό, τμήμα κίονα που χρησιμεύει ως βάση της Αγίας Τράπεζας και τμήματα επιτύμβιων στηλών στην ανατολική και δυτική εξωτερική όψη. Μικρό κωδωνοστάσιο είχε κατασκευαστεί επάνω από την είσοδο του ναού.

Στο ξύλινο τέμπλο του ναού οι πέντε δεσποτικές εικόνες είναι έργα του παπα-Αλέκου Μάθεση της δεκαετίας του 1950 (Εικ. 52-53). Του ίδιου καλλιτέχνη είναι και η εικόνα του αγίου Προκοπίου σε μαρμάρινο προσκυνητάρι, στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού, καθώς και η τοιχογραφία με την Άκρα Ταπείνωση στην κόγχη της πρόθεσης.

19. Υπαπαντή (~17ος & τέλη 19ου αι.). Ο ναός κτίστηκε την εποχή της Τουρκοκρατίας, ως καθολικό μικρής ιδιωτικής μονής. Πρόκειται για μονόχωρο θολοσκεπή ναό (διαστ. 8,0x11,10μ.) με δικλινή στέγη (Εικ. 54). Στα τέλη του 19ου αι. προστέθηκε δυτικά του ναού μεταγενέστερος νάρθηκας, που χρησίμευε και ως χώρος διαμονής της ηγουμένης. Επάνω από την είσοδο του ναού έχει κατασκευαστεί μικρό κωδωνοστάσιο με χαλύβδινη καμπάνα, δωρεά του Πολεμικού Ναυστάθμου. Ανατολικά του ναού εντοπίζονται κατάλοιπα προσκτισμάτων-κελιών, ενώ νότια σώζονται δύο νεότερα κελιά. Στον αύλειο χώρο υπάρχει πηγάδι[99].

Στο χτιστό τέμπλο του ναού οι δεσποτικές εικόνες της Υπαπαντής του Χριστού[100], της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας[101], του Χριστού Παντοκράτορα[102] και του Προδρόμου[103] είναι ενυπόγραφα έργα του Δημητρίου Ανδριανού (Εικ. 55). Του ίδιου καλλιτέχνη είναι η εικόνα προσκυνηταρίου στον κυρίως ναό με τους αγίους Ακίνδυνο, Ελευθέριο και Φανούριο[104], η εικόνα με τους ίδιους αγίους στο ιερό[105], η εικόνα με την αγία Μαρίνα επίσης στον κυρίως ναό[106], η εικόνα με το «Ίδε ο Άνθρωπος» στο νάρθηκα[107], η εικόνα με τον ευαγγελιστή Ιωάννη το Θεολόγο, καθώς και η εικόνα με την Παναγία Τριχερούσα[108]. Στο

99. Εδώ μεταλάβανε το Γεώργιο Καραϊσκάκη πριν τον μεταφέρουν στον Άγιο Δημήτριο της πόλης.

100. *Σαλαμίνι 1898 / Δ. Π. Ανδριανού. ΔΑΠΑΝΗ ΙΩ. ΣΚΛΑΒΟΥΝΟΥ.*

101. *Δ. Π. Ανδριανού / 1899.*

102. *Δ. Π. Ανδριανού /1898. ΔΕΗΣΙΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΣΚΛΑΒΟΥΝΟΥ Κ ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΑΣ ΑΥΤΟΥ ΕΥΓΕΝΙΑΣ.*

103. *1900 / Δ. Π. Ανδριανού. ΔΑΠΑΝΗ Ιαωάνν. & Αικατερ. Λ. Βιέννα / 1899.*

104. *Δ. Π. Ανδριανού / 1902.*

105. *Δ. Π. Α.*

106. *1904 / Δ. Π. Ανδριανού. ΔΑΠΑΝΗ ΜΑΡΙΝΗΣ Π. ΓΚΙΟΚΑ.*

107. *Δ. Π. Ανδριανού / 1913. Δαπάνη και ενεργία / Ευγενίας Α. Σκλαβού/νου και ευσεβών συνδρο/μιτών.*

108. *Μήτηρ Θεού η Τριχερούσα Ιωάν/νου του Δαμα/σκηνού. Δ. Π. Ανδριανού / 1916.*

νάρθηκα η μεγάλη εικόνα με τον άγιο Μελέτιο αποτελεί έργο του αγιορειτικού εργαστηρίου των Ιωασαφαίων[109].

Ο ναός σώζει τοιχογραφίες στο ανακουφιστικό τόξο της εισόδου με την Υπαπαντή, στην κόγχη του ιερού με την Πλατυτέρα, καθώς και στο επιστύλιο του χτιστού τέμπλου με φτερωτές κεφαλές αγγέλων[110].

Ε. ΑΙΑΝΤΕΙΟ: Το δεύτερο σημαντικό αστικό κέντρο του νησιού με πλούσια βυζαντινή παράδοση στη ναοδομία και την τέχνη[111].

20. Άγιος Αθανάσιος (19ος αι.). Πρόκειται για μονόχωρο θολοσκεπή ναό με δικλινή στέγη (διαστ. 2,50x3,80 μ.). Το τέμπλο είναι ξύλινο. Το 1969 δυτικά του ναού κατασκευάστηκε νεότερο πρόσκτισμα (Εικ. 56).

Στο νάρθηκα του ναού βρίσκονται ενυπόγραφη εικόνα σε μουσαμά του Νικολάου Ανδριανού με τον άγιο Σάββα[112] και εικόνα με αυγοτέμπερα σε προσκυνητάρι με τον άγιο Αθανάσιο[113].

21. Κοίμηση της Θεοτόκου Αιαντείου (12ος αι. & ~1925). Ο βυζαντινός ναός είναι κτισμένος στον αρχιτεκτονικό τύπο του σταυροειδή εγγεγραμμένου τετρακιόνιου, με τρούλο ναού (διαστ. 7,63x7,55 μ.)[114]. Μετά το 1925, όταν ο ναός ήταν ο ενοριακός του Αιαντείου, προστέθηκε δυτικά ευρύχωρος νάρθηκας με δικλινή στέγη (διαστ. 4,90x7,63 μ.), λιτής μορφολογίας με ανοίγματα μεγάλων διαστάσεων (Εικ. 57). Με την προσθήκη, φράχθηκε το αρχικό δίλοβο παράθυρο της δυτικής κεραίας και ανοίχθηκαν οι δυο θύρες εκατέρωθεν της κεντρικής εισόδου. Την ίδια εποχή χρονολογείται και η διάνοιξη χαμηλής θύρας στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης καθώς και το μονόλοβο μικρό κωδωνοστάσιο στο δυτικό αέτωμα, πάνω από την αρχική είσοδο του ναού.

Στο εσωτερικό του ναού σώζονται τοιχογραφίες του Νικολάου Ανδριανού, στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας η Πλατυτέρα με δύο όρθιους σεβίζοντες αγγέλους (Εικ. 59) και στους τοίχους του κυρίως ναού ο Χριστός στον Πιλά-

---

109. *Εργαστ. Αδελφότητος Ιωσαφαίων εν αγίω Όρει 1915.*

110. Έργα, πιθανότατα, του Δημητρίου Π. Ανδριανού.

111. Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 112-134. Γ. Κακαβάς, «Η περιοχή του Αιαντείου στη Νότια Σαλαμίνα και τα μνημεία της», *Σαλαμίνα. Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά Μνημεία. Τιμή στον Βυζαντινολόγο Δημήτριο Ι. Πάλλα*, Σαλαμίνα 2008.

112. *Ν. Ανδριανού 1921. Δαπάνη Ιωάν(ν)ου Αθαν. / Κούκε.*

113. *Δαπάνη / Π. Γ. Γαργανίδου / 1924.*

114. Πρόκειται για κηρυγμένο βυζαντινό μνημείο (ΦΕΚ 332/Α/6-8-1936), που ακολουθεί τον αρχιτεκτονικό τύπο της μονής της Καισαριανής και πιθανότατα είχε ανεγερθεί ως καθολικό μονυδρίου, βλ. Ξυγγόπουλος 1925, 10-11. Κ. Ασλανίδης - Χρ. Πινάτση, «Ναοδομία της μέσης βυζαντινής περιόδου στη Σαλαμίνα», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 49-50 (1994-1995), Α΄ - Μελέτες, Αθήνα 1998, 167-170, πίν. 39 (στο εξής, Ασλανίδης - Πινάτση). Χ. Μπούρας - Λ. Μπούρα, *Η Ελλαδική Ναοδομία κατά τον 12ο αι.*, Αθήνα 2002, 285-287 (στο εξής, *Ελλαδική Ναοδομία*).

το[115], ο άγιος Γεώργιος, έργα και τα δύο του 1937, ο άγιος Κωνσταντίνος, του 1938[116] και ο άγιος Ελευθέριος, του 1943. Στο χτιστό τέμπλο του ναού οι δεσποτικές εικόνες με την Κοίμηση της Θεοτόκου[117], τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα[118], τον Χριστό Παντοκράτορα[119], τον Πρόδρομο[120], τον άγιο Βασίλειο[121] και τους αρχάγγελους Μιχαήλ και Γαβριήλ[122] είναι ενυπόγραφα έργα σε μουσαμά του Δημητρίου Ανδριανού (Εικ. 58). Του ίδιου καλλιτέχνη είναι οι εικόνες από το δωδεκάορτο[123], που εκτελέστηκαν το 1913 με δαπάνη του Σ. Π. Μπερή, οι τοιχογραφημένες προτομές των προφητών στο επιστύλιο του τέμπλου, καθώς και η εικόνα σε μουσαμά στο νάρθηκα με τον άγιο Τρύφωνα[124].

22. Άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης στα Κανάκια (11ος αι.). Πρόκειται για τρίκογχο μονόκλιτο με οκτάπλευρο τύμπανο τρούλου ναό (διαστ. 3,80x6,00 μ.), κτισμένο στους πρόποδες του όρους Μάλιζα[125], απέναντι από τη μονή του Αγίου Νικολάου του «Λεήμονα»[126]. Η εξωτερική πλινθοπερίκλειστη τοιχοποιία ποικίλλεται με κουφικά κοσμήματα εκτελεσμένα πάνω στους λίθους ή στο κονίαμα.

Εσωτερικά στην αψίδα του ιερού διατηρούνται σπαράγματα τοιχογραφιών με μορφές μετωπικών ιεραρχών, του 12ου αι., ενώ στο βόρειο ημιχώριο του κυρίως ναού οι αρχικές τοιχογραφίες φέρουν βάναυσες επιζωγραφίσεις. Τα λοφία, το τύμπανο και ο τρούλος είναι διακοσμημένα με χρωματιστά αστέρια και σταυρούς, του 20ού αι. Το χτιστό τέμπλο του ναού έχει αντικαταστήσει στις αρχές του 20ού αι. το αρχικό μαρμάρινο ή ξυλόγλυπτο (Εικ. 60). Η δεσποτική εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα είναι έργο του Δημητρίου Ανδριανού αφιέρωμα του πλοίαρχου Κωνσταντίνου Μάθεση[127]. Του ίδιου καλλι-

---

115. *Δαπάνη Ανδρέου Στ. Βασιλείου.*

116. *Δαπάνη Κων. Β. Βασιλείου.*

117. *Δ. Π. Ανδριανού / 1909.*

118. *Σαλαμίνι Δ. Π. Ανδριανού / 1908. Δαπάνη Ανδριανού Π. Μπούτση.*

119. *Δ. Π. Ανδριανού / 1908. Δαπάνη Ανδριανού Π. Μπούτση.*

120. *Δ. Π. Ανδριανού / 1908. Δαπάνη Ανδριανού Π. Μπούτση.*

121. *Δ. Π. Ανδριανού / 1910.*

122. *Δ. Π. Ανδριανού / 1910. Δαπάνη / Σταματίου Π. Βα/σιλείου και Νικολάου Κ. Γαβριήλ.*

123. Στην εικόνα της Βάπτισης ο καλλιτέχνης αντιγράφει το γνωστό πίνακα του δασκάλου του Π. Λεμπέση που βρίσκεται στο ναό των Εισοδίων στα Αμπελάκια.

124. *Δ. Π. Ανδριανού / 1921.*

125. Ασλανίδης - Πινάτση, 182-185, πίν. 45-46. *Ελλαδική Ναοδομία*, 285-287.

126. Φουρίκης 1924, 121-141. Ξυγγόπουλος 1925, 15. Πρόκειται για κηρυγμένη μεταβυζαντινή μονή με ερείπια κελιών (ΦΕΚ 332/Α/6-8-1936) και βυζαντινά γλυπτά εντοιχισμένα στους τοίχους του καθολικού και των κτισμάτων του. Σήμερα είναι γνωστή από παραφθορά της αρχικής της ονομασίας ως μονή Αγίου Νικολάου «στα Λεμόνια», εξαιτίας της ύπαρξης εσπεριδοειδών στον κήπο της.

127. *Σαλαμίνι 1916 Δ. Π. Ανδριανού / Δαπάνη Κωνσταντίνου Δημοσθένους Μάθεση πλοιάρχου.*

τέχνη είναι και η δεσποτική εικόνα με τη Θεοτόκο Οδηγήτρια, που φέρει τη χρονολογία 1926. Στη θέση του Προδρόμου αντί για εικόνα υπάρχει τοιχογραφία του ασκητή της ερήμου, που φέρει την υπογραφή του Νικολάου Ανδριανού (Εικ. 60)[128]. Σε προσκυνητάρι βρίσκεται μεγάλη εικόνα με την αγία Τριάδα του 1928, που αποτελεί συλλογική χορηγία πιστών[129].

23. Εισόδια της Θεοτόκου ή Παναγία Μεσοσπορίτισσα στο Πέρανι (μέσα 19[ου] αι. & 1970). Βρίσκεται στην αρχή της κοιλάδας του Πέρανι και έχει ανεγερθεί σε θέση παλαιότερου ναού[130]. Πρόκειται για μονόχωρο, καμαροσκέπαστο ναό με ημικυκλική αψίδα και δικλινή στέγη (διαστ. 5,75x14,35 μ.) (Εικ. 61). Τα πλαίσια των ανοιγμάτων είναι απλά, τραβηχτά στο κονίαμα. Στη δεκαετία του 1970, όταν αυξήθηκε το εκκλησίασμα επεκτάθηκε προς τα δυτικά με νάρθηκα με οπλισμένο σκυρόδεμα. Την ίδια εποχή αντικαταστάθηκε η κεραμοσκεπής στέγη του κυρίως ναού με οπλισμένο σκυρόδεμα, που φέρει νευρώσεις. Στο περιθύρωμα της εισόδου του αρχικού ναού καθώς και στο παράθυρο της αψίδας του Ιερού έχουν χρησιμοποιηθεί βυζαντινά γλυπτά προερχόμενα πιθανότατα από τον παλαιότερο ναό. Πάνω από την αρχική είσοδο του ναού έχει κτιστεί μικρό κωδωνοστάσιο.

Στο ξύλινο τέμπλο του ναού η δεσποτική εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα είναι έργο του Δημητρίου Ανδριανού (Εικ. 62)[131]. Οι δεσποτικές εικόνες με τη Θεοτόκο ένθρονη βρεφοκρατούσα[132] και τον Πρόδρομο[133] είναι ενυπόγραφα έργα του Γεωργίου Καρβελά (Εικ. 62). Η μεγάλη εικόνα με τον άγιο Γεώργιο σε προσκυνητάρι είναι αφιέρωμα του Γεωργίου Πάλλα στα 1925[134]. Τέλος, στο επιστύλιο του τέμπλου σώζονται ελαιογραφίες με σκηνές δωδεκαόρτου και το Μυστικό Δείπνο, έργο του Μιχαήλ Α. Αντωνάκη του 1935[135].

24. Αγία Μαρίνα στην Κακή Βίγλα (υστεροβυζαντινών χρόνων & ~1930). Πρόκειται για ιδιωτικό βυζαντινό με επεμβάσεις του 20[ού] αι. μονόκλιτο θολοσκεπή ναό (διαστ. 4,60x7,50 μ.), με δύο εισόδους στα δυτικά και βόρεια (Εικ. 63)[136]. Στη δεκαετία του 1930 ανακατασκευάστηκε η στέγη από οπλισμένο

---

128. *Δαπάνη Μα. Ν. Ανδριανού / Ν. Α. 1934.*

129. *ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΤΕΧ/ΤΩΝ Β. Ν. 1928 Σ. ΚΙΑΜΙΛΗΣ, Χ. ΚΟΥΤΕΛΗΣ, Γ. ΜΙΧΑΛΑΚΗΣ, Σ. ΜΟΥΖΙΩΤΗ, Ε. ΚΙΑΜΙΛΗΣ.*

130. Έρευνες στη Σαλαμίνα, 21-22, πίν. 5α.

131. *Σαλαμίνι 1896 / Δ. Π. Ανδριανού / ΔΑΠΑΝΗ ΙΩ. ΣΤΑΜ. ΛΕΜΠΕΣΗ.*

132. *Έργον Γεωρ. Καρβελά. Δαπάνη Κωνστ. Καλότζου / τω 1896 Αυγούστου 16.*

133. *Έργον Γεωρ. Καρβελά. Δαπάνη Γεωρ. Πάλα (1896).*

134. *Δαπάνη του δούλου του Θεού / Γεωργίου Πάλλα 1925.*

135. *ΕΡΓΩΝ / ΖΩΓΡΑΦΟΥ Μιχαήλ Α. Αντωνάκη 1935.*

136. Ο βυζαντινός ναός στην εξωτερική του τοιχοποιία έφερε εντοιχισμένα πολλά παλαιοχριστιανικά αρχιτεκτονικά μαρμάρινα μέλη, τα οποία στη συνέχεια καλύφθηκαν από το νεότερο παχύ επίχρισμα (Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 113).

σκυρόδεμα με νευρώσεις, καλύφτηκε με παχύ κονίαμα η εξωτερική τοιχοποιία και προστέθηκε ανοικτό υπόστεγο δυτικά του ναού. Επάνω από την κύρια είσοδο σώζεται μικρό κωδωνοστάσιο. Δυτικά του ναού σώζονται τα ερείπια μεσαιωνικού πύργου-βίγλας, από όπου και η ονομασία της περιοχής[137].

Στο εσωτερικό του ναού υπάρχουν τοιχογραφημένες παραστάσεις με τον έφιππο άγιο Γεώργιο (Εικ. 65)[138], τον άγιο Νικόλαο[139], τον προφήτη Ηλία[140] και τον Ευαγγελισμό[141] του Νικολάου Ανδριανού, που έγιναν τη διετία 1943-1944. Του ίδιου καλλιτέχνη είναι η τοιχογραφημένη Μεγάλη Δέηση και τα μετάλλια με τους προφήτες στο επιστύλιο του χτιστού τέμπλου. Η δεσποτική εικόνα με την αγία Μαρίνα είναι ανυπόγραφο έργο του 1939 (Εικ. 64)[142], ο Χριστός Παντοκράτορας φέρει την υπογραφή του μοναχού Αρσενίου[143], η Θεοτόκος όρθια βρεφοκρατούσα την υπογραφή του ιερέα Γ. Πρεβεδώρου[144] και ο Πρόδρομος του παπα-Αλέκου Μάθεση[145].

25. Αγία Ζώνη στην Κακή Βίγλα (μεταβυζαντινών χρόνων & 1960). Πρόκειται για μεταβυζαντινό μονόχωρο καμαροσκέπαστο ναό με δικλινή στέγη, που δεσπόζει στην κορυφή βραχώδους λοφίσκου (Εικ. 66). Στη δεκαετία του 1960 προστέθηκε κατά μήκος της βόρειας πλευράς του χαμηλότερο ορθογώνιο πρόσκτισμα με δικλινή στέγη (συνολικών διαστ. 7,50x8,00 μ.), με σκοπό να εξυπηρετηθεί το εκκλησίασμα του ενοριακού ναού της Κακής Βίγλας. Πάνω από την είσοδο του αρχικού ναού έχει κτιστεί κωδωνοστάσιο. Τόσο ο αρχικός ναός όσο και η επέκτασή του φέρουν ανοίγματα με απλά πλαίσια, τραβηχτά στο κονίαμα. Το νεότερο τέμπλο είναι χτιστό και οι τοιχογραφίες του ναού έγιναν το 1970. Νότια εντοπίζονται λείψανα από παλαιότερα κτίσματα.

Στο εσωτερικό φυλάσσεται εικόνα με δυτικότροπη παράσταση Γέννησης, έργο του Σαλαμήνιου Ελευθερίου Κούκη, που φέρει αφιερωματική επιγραφή: *Ελευθ. Α. Κούκη / έτος 1928. Δαπάνη Λεωνίδα Πούτου.*

26. Άγιος Γεώργιος στο Γκίνανι (αρχές 15ου & α' μισό 20ού αι.). Βρίσκεται στην κορυφή λοφίσκου με πανοραμική θέα, τόσο προς τη θάλασσα, όσο και προς την ενδοχώρα και περιβάλλεται από τα ερείπια εγκαταλειμμένου οικισμού[146]. Εί-

137. Σαλαμίνος τοπωνυμικά, 106.

138. *Ν. Ανδριανού 1943 / ΔΑΠΑΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Λ. ΠΟΥΤΟΥ.*

139. *Ν. Ανδριανού, 1943.*

140. *1944 Ν. Ανδριανού.*

141. *Ν. Ανδριανού.*

142. *Δαπάνη / Δημητρίου Ν. Γαβριήλ / 1939.*

143. *Αρσένιος μοναχός Σαλαμίς 1940 / αφιέρωμα οικογενείας Σωτηρίου Γαβριήλ.*

144. *Έργον Γ. Ι. Πρεβεδώρου Ιερέως / Αφιέρωμα Δ. Ι. Ραπαντζίκου / 1940.*

145. *ΑΛ. Α. Μάθεση / 1940 / ΔΑΠΑΝΗ / ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΓΕΩΡ. ΠΟΥΤΟΥ / ΚΑΙ ΥΙΩΝ ΑΥΤΟΥ.*

146. Για τον οικισμό βλ. Π. Βελτανισιάν, «Ο Μεσαιωνικός οικισμός του Γκίνανι. Ιστορικά

ναι απλού σταυρεπίστεγου τύπου μονόχωρος ναός (διαστ. 3,78x4,75 μ.), ο οποίος φέρει εντοιχισμένα στην εξωτερική του τοιχοποιία, κυρίως στη δυτική όψη, αρχαία αρχιτεκτονικά μέλη και γλυπτά (Εικ. 67)[147]. Στον 20ό αι. προστέθηκε πάνω από την κύρια είσοδο του ναού ανοικτό υπόστεγο.

Εσωτερικά ο ναός κοσμείται με τοιχογραφίες τριών διαφορετικών φάσεων, του 15ου αι. στο ιερό βήμα, του 1683 στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού, και των ετών 1924 έως 1940 στον κυρίως ναό και στο χτιστό τέμπλο (Εικ. 68), έργα του Νικολάου Ανδριανού. Ο Σαλαμίνιος καλλιτέχνης ουσιαστικά επιζωγράφησε τις περισσότερες από τις τοιχογραφίες των προηγούμενων φάσεων, και ίσως μόνον αυτές του τέμπλου να αποτελούν προσωπική του δημιουργία.

ΣΤ. ΒΑΣΙΛΙΚΑ - ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ - ΡΕΣΤΗΣ: Στην ευρύτερη περιοχή των Βασιλικών, έχει ανασκαφεί τμήμα αρχαίου οικισμού, η ζωή του οποίου συνεχίστηκε και στα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Επίσης έχουν έρθει στο φως λείψανα πύργου, ερείπια μεσαιωνικού ελαιοτριβείου και ένας σκαμμένος στο έδαφος αποθηκευτικός σιρός, πιθανότατα για λάδι ή κρασί[148].

27. Άγιος Γρηγόριος στα Κάτω Βασιλικά (τέλη 10ου - 11ος & 19ος αι.). Πρόκειται για τρίκογχο ναό με κυλινδρικό τρούλο, ημικυλινδρική αψίδα και ημιεξαγωνικές πλάγιες κόγχες[149]. Στα τέλη του 13ου αι. επεκτάθηκε στα δυτικά με πρόναο που αργότερα κατεδαφίστηκε και αντικαταστάθηκε το 19ο αι. με επιμήκη ξυλόστεγο νάρθηκα, ο οποίος εμφανίζει λιτή μορφολογία με απλά πλαίσια ανοιγμάτων (Εικ. 69)[150]. Το κωδωνοστάσιο είναι αυτόνομη κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα. Στην περιοχή του ναού βρέθηκαν και προσδιορίστηκαν από τον αείμνηστο Δημήτριο Πάλλα πολλαπλές ταφές, ακόμα και μέσα στο ναό[151].

Σπαράγματα από τον αρχικό τοιχογραφημένο διάκοσμο του τέλους του 12ου αι. σώζονται στην αψίδα του ιερού, στο τεταρτοσφαίριο η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα πλαισιώνεται από δύο όρθιους σεβίζοντες αγγέλους και στον ημικύλινδρο διακρίνονται δύο μετωπικοί ιεράρχες. Στο μέτωπο της αψί-

---

του Γκίνανι», περ. *Ρυθμοί της Σαλαμίνας*, τ. 4, Δεκέμβριος 2000 - Φεβρουάριος 2001, 2-11.

147. Ο ναός σε παλιούς χάρτες σημειώνεται ότι ήταν αφιερωμένος στους Αγίους Θεοδώρους. Το ίδιο παραδίδει και η προφορική παράδοση, βλ. σχετ. Π. Βελτανισιάν, ό.π., τ. 5, Μάρτιος-Μάιος 2001, 20-21.

148. Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 115. Έρευνες στη Σαλαμίνα, 34-39, εικ. 6,7, πίν. 13β. Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 219-220, πίν. 72γ, 73α-β, 74α.

149. Δ. Ι. Πάλλας, «Το τρίκογχον ναΰδριον του Αγίου Γρηγορίου εις την Σαλαμίνα», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 48 (1990-1993), 13-25 (στο εξής, Πάλλας 1990-1993).

150. Πρόσφατα έχει προστεθεί δυτικά της εισόδου υπόστεγη κατασκευή.

151. Πάλλας 1990-1993, 13-25, πίν. Α-Γ. Έρευνες στη Σαλαμίνα, 30-39, εικ. 5-7, πίν. 10-14. Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 218-220, πίν. 72δ. Ασλανίδης - Πινάτση, 180-182.

δας συμπλεκόμενοι κύκλοι περικλείουν μορφές, ενώ στο βόρειο τοίχο του ιερού παριστάνονται ακόμη δύο ιεράρχες. Στο ημικύκλιο της νότιας κεραίας του κυρίως ναού σώζονται ως τη μέση άγγελος και δύο μετωπικοί ιεράρχες, που ανήκουν σε δεύτερο στρώμα του 17ου ή του 18ου αι. Το χτιστό τέμπλο του ναού, που αντικατέστησε το αρχικό μαρμάρινο ή ξυλόγλυπτο, κατασκευάστηκε το α΄ τέταρτου του 19ου αι. μαζί με το νεότερο νάρθηκα και κοσμήθηκε με τις τοιχογραφίες του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου και του αγίου Βασιλείου (Εικ. 69)[152].

28. Άγιος Δημήτριος στη θέση Παλιάμπελα (16ος αι. & 1917). Είναι μονόχωρος σταυρεπίστεγος ναός με εξωτερικά τρίπλευρη αψίδα των αρχών του 16ου αι. (διαστ. 3,85x5,65 μ.)[153] με εντοιχισμένα στην τοιχοποιία του μαρμάρινα και λίθινα αρχαία και χριστιανικά μέλη[154]. Ο ναός έφερε κατά μήκος της νότιας πλευράς του ανοικτή στοά, η οποία σε μεταγενέστερους χρόνους διαμορφώθηκε σε ξυλόστεγο παρεκκλήσιο. Η μορφή του ναού αλλοιώθηκε το 1917 με την προσθήκη ενιαίου ξυλόστεγου νάρθηκα με μικρό κωδωνοστάσιο πάνω από την είσοδο (διαστ. 5,65x4,10 μ.) (Εικ. 70).

Στο εσωτερικό του ναού οι τοιχογραφίες στον ημικύλινδρο της αψίδας του ιερού μπορούν να αναχθούν στο 16ο αι., αυτές στον κυρίως ναό και στο χτιστό ψηλό τέμπλο στο 17ο ή στις αρχές του 18ου αι. Ξεχωρίζουν στη θέση των δεσποτικών εικόνων η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα, ο Χριστός ένθρονος Μέγας Αρχιερεύς και ο Πρόδρομος (Εικ. 71), στο επιστύλιο κάτω η Μεγάλη Δέηση και πάνω ο Ευαγγελισμός με το άγιο Μανδήλιο στο μέσον, στο εσωράχιο του τόξου το θέμα «Άνωθεν οι Προφήτες». Στο βόρειο τοίχο παριστάνεται έφιππος ο άγιος Προκόπιος και στο νότιο έφιππος ο άγιος Δημήτριος με ζεύγος δωρητών αριστερά σε μικρή κλίμακα. Οι περισσότερες φέρουν βάναυσες επιζωγράφησεις του 1917 (Εικ. 71)[155]. Σε προσκυνητάρι στο νάρθηκα σώζεται εικόνα με την Ανάληψη, που φέρει αξιόλογη αφιερωματική επιγραφή: *Η ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ ΤΩΝ ΣΑΛΑΜΙΝΙΩΝ ΤΕΧΝΙ-/ΤΩΝ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛ. ΝΑΥΣΤΑΘΜΟΥ 1900.*

29. Άγιος Γεώργιος στα Περιβόλια (τέλη 12ου - αρχές 13ου αι. & ~1900). Πρόκειται για σταυροειδή εγγεγραμμένο με κυλινδρικό τρούλο ναό (διαστ. 6,90x

---

152. Σε προσκυνητάρι βρίσκεται εικόνα του αγίου Γρηγορίου, έργο του παπα-Αλέκου Μάθεση, του 1963 με αφιερωματική επιγραφή: *Δέησις Σωτηρίου Ραυτόπουλου.*

153. Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 220-222, πίν. 74β-γ, 75α-β, 76α-β.

154. Στο ναό έχουν εντοιχιστεί λίθινα *spolia*, από τα κατάλοιπα του οικισμού που διαβίωνε στην περιοχή, όπως παλαιοχριστιανικά ιωνικά κιονόκρανα και αρχαία μετρονομική πλάκα με έγλυφες παραστάσεις μελών του ανθρώπινου σώματος (Σαλαμινιακά Α΄-Β΄, 115. Ιf. Dekoulakou-Sideris, «A Metrical Relief from Salamis», *AJA* 94(1989), 445-451. Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 220-222, πίν. 74γ, 76α-β).

155. *Επεσκευάσθη τη δαπάνη Ηρακλέους Δ. Κανάκη, Δημητρίου Β. Βυλιώτου, Σωτηρίου Δ. Βυλιώτου, Αύγουστος - 1917.*

13,90 μ.), πάνω στον οδικό άξονα που ενώνει την πόλη της Σαλαμίνας με τη μονή της Φανερωμένης[156]. Τυπολογικά ανήκει στους απλούς τετράστυλους ναούς, με πεσσούς αντί κιόνων στο δυτικό τμήμα. Τα γωνιακά διαμερίσματα καλύπτονται με φουρνικά. Κάτω από το παχύ ασβέστωμα διακρίνονται στην εξωτερική τοιχοποιία εντοιχισμένα παλαιοχριστιανικά γλυπτά. Στο ναό, γύρω στα 1900 προστέθηκε στη δυτική πλευρά του μεταγενέστερος νάρθηκας με δίρριχτη κεραμοσκεπή στέγη μήκους 7,60 μ., λιτής μορφολογίας (Εικ. 72).

Στο εσωτερικό του ναού, την ίδια περίπου εποχή, αντικαταστάθηκε το αρχικό τέμπλο με ξύλινο και κοσμήθηκε το επιστύλιό του κάτω με ελισσόμενη κληματίδα και ερωτιδείς και πάνω με τη Μεγάλη Δέηση. Οι δεσποτικές εικόνες με τον άγιο Γεώργιο τον Τροπαιοφόρο[157], τη Θεοτόκος Ελεούσα, τον Χριστό Παντοκράτορα[158] και τον Πρόδρομο και έχουν βγει από το χρωστήρα του Δημητρίου Ανδριανού (Εικ. 73).

30. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (12ος-19ος αι. & 1969). Ο βυζαντινός μονόχωρος τρίκογχος, με αθηναϊκού τύπου τρούλο, ναός (διαστ. 3,60x6,80 μ.) δεσπόζει στο λόφο του Ρέστη[159]. Το 1969 προστέθηκε στη δυτική πλευρά αίθουσα με χρήση νάρθηκα, που στεγάζεται με δίρριχτη πλάκα από οπλισμένο σκυρόδεμα και καλύπτεται με κεραμίδια (διαστ. 5,00x5,10 μ.). Η αρχική θύρα διαπλατύνθηκε και η τοξωτή της μορφή αντικαταστάθηκε από ευθύγραμμο ανώφλι.

Το χτιστό τέμπλο του 19ου αι., που αντικατέστησε το αρχικό, είναι γραπτό και οι τοιχογραφίες φέρουν επιζωγραφήσεις του 20ού αι. (Εικ. 74).

31. Κωδωνοστάσιο της μονής Φανερωμένης (1853). Το πυργοειδές κωδωνοστάσιο ανεγέρθηκε το 1853 επί ηγουμενίας Αυξεντίου Σταμπόλα (1837-1858), μπροστά από το παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη νότια πλευρά του Καθολικού (Εικ. 75)[160]. Το ανώτερο τμήμα του κατεδαφίστηκε το 1950 ύστερα από σεισμό. Σήμερα σώζεται μόνο η βάση του με εντοιχισμένη την κτητορική επιγραφή στο τόξο της (Εικ. 76)[161], ενώ το οικοδομικό υλικό της ανωδομής βρίσκεται συγκεντρωμένο στον αύλειο χώρο της μονής. Η τοιχοδομή του με εμφανή επεξεργασμένη λιθοδομή λευκού χρώματος έρχεται σε αντίθεση με την φαιοκίτρινη του ναού.

---

156. Αρχαιολογικές επισημάνσεις, 220-222. Ασλανίδης - Πινάτση, 177-180, πίν. 43.

157. *Δ. Π. Ανδριανού 1889 / Δαπάνη Αγγελή Π. Πάλλα.*

158. *Δ. Π. Α. 1898.*

159. Ασλανίδης - Πινάτση, 185-187.

160. Πρόκειται για κηρυγμένη μονή (332/Α/6-8-1936). Γ. Σωτηρίου, «Η εν Σαλαμίνι Μονή της Φανερωμένης», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* Ι΄ (1924), 109 κ.εξ. Ξυγγόπουλος 1925, 1-8. Μ. Γκητάκος, *Η μονή Φανερωμένης Σαλαμίνος εξ απόψεως ιστορικής, αρχαιολογικής και αγιογραφικής*, εν Αθήναις 1981 και 2001.

161. *Επί βασιλέως Όθωνος ηγουμενεύοντος Αυξεντίου / το κωδωνοστάσιο τούτο ωκοδομείται εν έτει 1853.*

Η πυργοειδής βάση φτάνει μέχρι το ύψος της δυτικής πλευράς του ναού και φέρει τυφλό αψίδωμα. Ο όροφος ήταν τετραγωνικής κάτοψης μικρότερης από αυτήν της βάσης και είχε τη δική του αυτοτέλεια. Διέθετε τοξωτά ανοίγματα σε όλες τις πλευρές του και απόληξη διαμορφωμένη με στηθαίο. Η μορφή των γείσων, των παραστάδων και των πλαισίων ήταν χαρακτηριστική του νεοκλασικού κλίματος, που επικρατούσε την εποχή ανέγερσής του.

32. Ταξιάρχες Φανερωμένης (19ου & 20ού αι). Πρόκειται για τον παλαιό κοιμητηριακό ναό της μονής της Φανερωμένης, κτισμένο στη νότια κλιτύ του γειτονικού λόφου. Ανήκει στον τύπο του μονόχωρου ναού με δικλινή στέγη (διαστ. 4,70x6,20 μ.) με ημικυκλική αψίδα[162].

Στη δυτική πλευρά του ναού προστέθηκε στις αρχές του 20ού αι. ευρύχωρος νάρθηκας. Την ίδια περίπου εποχή χρονολογείται και το χτιστό τέμπλο του ναού με τις δεσποτικές εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα, της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας και του Προδρόμου, που έχουν εκτελεστεί με την τεχνική της ελαιογραφίας σε μουσαμά. Σε χτιστό προσκυνητάρι στο νότιο τοίχο του ναού πριν από το τέμπλο βρίσκεται η τέταρτη δεσποτική εικόνα με τη Σύναξη των Αρχαγγέλων ενυπόγραφο έργο του Νικολάου Ανδριανού (Εικ. 77)[163].

Εδώ ολοκληρώνεται το οδοιπορικό μας στα μνημεία της Σαλαμίνας. Η παρουσίασή τους, αν και συνοπτική, επιτρέπει την εξαγωγή κάποιων πρώτων συμπερασμάτων για την εκκλησιαστική τέχνη στο νησί από το 1830 έως το 1940[164].

Με τη σύσταση του Νεοελληνικού κράτους, οι πόλεις, κωμοπόλεις και χωριά, διαιρέθηκαν σε ενορίες, τη διαχείριση των οποίων ασκούσαν τα λαϊκά Εκκλησιαστικά Συμβούλια που διόριζαν οι δημοτικές αρχές. Οι ναοί αποτελούσαν μέρος της δημοτικής περιουσίας, ενώ η Εκκλησία ασκούσε τη διαχείριση των ναών. Το κόστος των ανεγέρσεων, επεκτάσεων και της συντήρησης των ναών καλυπτόταν από το δημοτικό ταμείο, με την αρωγή δωρεών και εράνων. Κρατική ή Βασιλική χορηγία δινόταν μόνο σε ναούς μείζονος σημασίας, όπως στην περίπτωση του Αγίου Νικολάου στο Ναύσταθμο.

Την ίδια εποχή στη Σαλαμίνα, εκτός από τους ενοριακούς ευρύτατα διαδεδομένοι εμφανίζονται και οι ιδιωτικοί ναοί, ενώ σπανιότερα απαντούν μικρές ιδιωτικές μονές. Κοιμητηριακοί ναοί κτίζονται στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα του νησιού, στην πρωτεύουσα και στα Αμπελάκια, καθώς και στη μονή

---

162. Οι τοιχογραφίες στο ιερό βήμα είναι του Γεωργίου Μάρκου, του 1735.

163. *Ν. Δ. Α.*

164. Θα ακολουθήσει λεπτομερής οδηγός για τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία του νησιού που θα εκδοθεί από το Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων του Υπουργείου Πολιτισμού.

της Φανερωμένης, σύμφωνα με το Βασιλικό Διάταγμα του 1834, που όριζε τα κοιμητήρια ως το μοναδικό χώρο ταφής. Οι νέοι ναοί που ανεγείρονται εμφανίζονται με μεγαλύτερη πυκνότητα στην πόλη της Σαλαμίνας και τα περίχωρά της, στην περιοχή των Παλουκίων, στο Καματερό και στα Αμπελάκια. Παλαιότεροι, που δέχονται την εποχή αυτή επεκτάσεις και ανακαινίσεις, συγκεντρώνονται στην ευρύτερη περιοχή του Αιαντείου, καθώς και στη βόρεια πλευρά του νησιού στα Βασιλικά, στο Ρέστη και στη χερσόνησο της Φανερωμένης.

Η επαρχιακή και νησιωτική ναοδομία του 19^{ου} αι. αντλεί τα πρότυπά της από τα μεγάλα αστικά κέντρα, στην περίπτωση της Σαλαμίνας από την Αθήνα, ενώ η αγροτική, που δεν είχε τη δυνατότητα αντιγραφής, επαναλαμβάνει παλαιούς παραδοσιακούς τύπους απλοποιημένους και εκλαϊκευμένους. Έτσι στα αστικά κέντρα αυξάνεται ο κτηριακός όγκος, ιδιαίτερα ως προς το ύψος, όχι μόνο για την αύξηση της χωρητικότητας, αλλά και για τη δημιουργία εντυπώσεων επιβλητικότητας[165].

Για τους μητροπολιτικούς ή τους μεγάλους ενοριακούς ναούς παρουσιάζεται προτίμηση στην τρουλλαία τρίκλιτη βασιλική, ενώ η ναοδομία της υπαίθρου επιμένει στον τύπο του μονόχωρου θολοσκεπή ή με δικλινή στέγη ναού. Πρόκειται για ναούς που προορίζονται για ενοριακή χρήση, για τοπικά προσκυνήματα ή παρεκκλήσια μεγαλύτερων ναών με μικρούς οικονομικούς προϋπολογισμούς. Σε όλες τις περιπτώσεις όμως, παρόλο που επηρεάστηκαν από τους νεωτερισμούς και την ποικιλία της γειτονικής Αθήνας, βασίστηκαν στην υπάρχουσα τοπική τεχνογνωσία που ήταν δεσμευτική για την ανέγερση των ναών. Σπάνια συναντώνται ιδιαίτεροι τύποι όπως ο σταυρεπίστεγος, ο σταυροειδής εγγεγραμμένος και ο περίκεντρος[166].

Η μορφολογία των μητροπολιτικών ή των μεγάλων ενοριακών ναών στηρίζεται στην απόλυτη συμμετρία γύρω από ένα κύριο άξονα με την ανάδειξη ταυτόχρονα και δευτερευόντων αξόνων για την οργάνωση των επιμέρους επιφανειών. Τονίζεται η οριζοντιότητα του ναού, ενώ η κατακόρυφη διάταξη των επιμέρους στοιχείων των κωδωνοστασίων και των τρούλων ισορροπεί το τελικό αποτέλεσμα. Ο διάκοσμος που επικρατεί είναι της τεχνικής του τραβηχτού επιχρίσματος όπου χρησιμοποιούνται περιμετρικά γείσα, και διακοσμητικά απλά πλαίσια ανοιγμάτων. Εξαίρεση αποτελεί ο ναός του Αγίου Νικολάου στο

---

165. Κ. Μπίρης, *Αι Αθήναι από του 19^{ου} εις τον 20^{όν} αιώνα*, Αθήναι 1966. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική*, Αθήναι 1984. Μ. Μπίρης - Μ. Καρδαμίτση Αδάμη, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001. Μ. Μπίρης, *Αθηναϊκή Αρχιτεκτονική 1875-1925*, Αθήνα 2003.

166. Γρ. Πουλημένος, «Το περίγραμμα της Αθηναϊκής Ναοδομίας την περίοδο του Νεοκλασικισμού», *Αθηναϊκός Κλασικισμός*, Δήμος Αθηναίων, Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα 1966.

Ναύσταθμο, που φέρει πλούσιο αρχιτεκτονικό διάκοσμο στο πνεύμα του νεοκλασικισμού με κορινθιακού τύπου παραστάδες και περίτεχνα περιθυρώματα. Όσοι ναοί εμφανίζονται ανεπίχριστοι, οργανώνουν μορφολογικά τις εξωτερικές επιφάνειές τους με διαφοροποίηση του τρόπου δομής της τοιχοποιίας (λαξευτοί γωνιόλιθοι και αργολιθοδομή), καθώς και με την κατασκευή οριζόντιων λίθινων διακοσμητικών γείσων στο σώμα και πλίνθινων στην απόληξη της στέγης. Οι μικρότεροι ναοί της υπαίθρου εμφανίζονται με επιχρισμένες εξωτερικές επιφάνειες και λιτά πλαίσια ανοιγμάτων.

Το 19ο αι. οι περισσότεροι από τους μονόχωρους ναούς, προκειμένου να αυξηθεί ο χώρος για το εκκλησίασμα, επεκτείνονται κατά γενικό κανόνα προς τη δυτική πλευρά του ναού με ταυτόχρονη κατασκευή μικρού κωδωνοστασίου πάνω από τη νέα είσοδο. Οι επεκτάσεις αυτές ακολουθούν τη λιτή μορφολογία του αρχικού ναού. Στις αρχές του 20ού αι. πολλοί ναοί ανακαινίζονται και αποκτούν νέα στέγη από οπλισμένο σκυρόδεμα διατηρώντας την παλαιά δικλινή τους μορφή. Εξαίρεση αποτελεί η Αγία Τριάδα στα Αμπελάκια, όπου στο εξωτερικό αρχικό λίθινο κέλυφος του ναού εμφυτεύθηκε νεότερη κατασκευή από οπλισμένο σκυρόδεμα.

Όπου απαντούν τρούλοι, είναι κατά κανόνα οκταγωνικοί απλού τύπου, με εξαίρεση τον τρούλο του Αγίου Δημητρίου στην πόλη της Σαλαμίνας που είναι αθηναϊκού τύπου και φέρει κιονίσκους στις ακμές του τυμπάνου. Η πλειονότητα των αψίδων είναι ημιεξαγωνικές με σημαντική όμως παρουσία και των ημικυλινδρικών. Στο νησί επιχωριάζει και ένας ιδιαίτερος τύπος, όπου η κυβική χαμηλή ημιεξαγωνική βάση ελαφρύνεται με ημισφαιρική στέγαση.

Στους μητροπολιτικούς και στους μεγάλους ενοριακούς ναούς τα κωδωνοστάσια σε αντίθεση με τα βυζαντινά που βρίσκονται σε απόσταση από το ναό, ενσωματώνονται στα άκρα της πρόσοψής τους και ακολουθούν τη μορφολογία του ναού[167]. Στους μικρότερους ναούς εμφανίζονται μικρά μονόλοβα κωδωνοστάσια πάνω από την είσοδο και σε ορισμένα παραδείγματα αυτόνομες κατασκευές, κτιστές ή μεταλλικές, σε απόσταση από το ναό.

Τα τέμπλα των ναών άλλοτε είναι χτιστά με γραπτό διάκοσμο ή επενδύονται με γυψοκατασκευές και μάρμαρο, και άλλοτε είναι ξύλινα, επιχρωματισμένα ή ζωγραφισμένα. Σε κάθε περίπτωση, ακολουθούν τις νεοκλασικές τάσεις της εποχής και μιμούνται στη μορφή αντίστοιχα περίτεχνα μαρμάρινα τέμπλα, το κόστος κατασκευής των οποίων είναι απαγορευτικό για μικρούς ενοριακούς ή ιδιωτικούς ναούς. Την εποχή αυτή σε αρκετούς βυζαντινούς ναούς αντικαθίστανται τα παλαιά μαρμάρινα ή ξυλόγλυπτα τέμπλα με νέα κτιστά, σε μετατόπιση, διευρύνοντας έτσι το χώρο του Ιερού Βήματος.

---

167. Για τους βυζαντινούς πύργους κωδωνοστασίων, βλ. Α. Ορλάνδος, *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, Ανατύπωση β΄ έκδοσης, Αθήναι 1999, 126-134.

Μέσα από την καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής που μας απασχολεί αναδεικνύονται τρεις ντόπιοι καλλιτέχνες με διαφορετική παιδεία, σπουδές και ταλέντο αλλά με κοινή την αγάπη και το μεράκι για τη ζωγραφική τέχνη. Και οι τρεις ανδρώθηκαν σε μοναστικό περιβάλλον, όπου και μυήθηκαν στην ιερότητα της αγιογραφίας και δέχθηκαν τα πρώτα οπτικά ερεθίσματα από τη ζώσα μεταβυζαντινή παράδοση του νησιού. Όλοι τους συνδέονται με δεσμούς αίματος ή μαθητείας. Κινούνται στην περιφέρεια του καλλιτεχνικού δυτικόφερτου ρεύματος της εποχής τους που, εμπνευσμένο από τη ναζαρηνή σκέψη της Δύσης[168], αρέσκεται στη φυσιοκρατική απόδοση των μορφών με τη γλυκερή έκφραση, χωρίς όμως να ξεκόβουν τελείως από την αυστηρότητα και το ήθος της μεταβυζαντινής αγιογραφίας.

Ο πρώτος, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης (1848-1913)[169], αφού πέρασε σημαντικό διάστημα της παιδικής του ηλικίας στο χώρο της μονής Φανερωμένης, σπούδασε στη Σχολή Τεχνών των Αθηνών με δάσκαλο το Νικηφόρο Λύτρα και στην Ακαδημία του Μονάχου με δασκάλους τους Wilhelm von Lindenschmidt τον νεότερο και Ludwig von Löfftz, ενώ σχετίστηκε και με το Νικόλαο Γύζη. Ο καλλιτέχνης κατεξοχήν προσωπογράφος, αλλά και τοπιογράφος, στις αγιογραφίες του εντάχθηκε στο κλίμα της «βελτιωμένης βυζαντινής» τεχνοτροπίας, που εγκαινίασε ο Θείρσιος και ακολούθησε ο Λύτρας και άλλοι καλλιτέχνες. Στα θρησκευτικά του έργα προτιμά να ζωγραφίζει μεμονωμένες μορφές αγίων και σπανιότερα πίνακες με πολυπρόσωπες συνθέσεις, όπως στα Αμπελάκια.

Ο Λεμπέσης από το 1880 και μετά διατηρούσε εργαστήρια ζωγραφικής στην οδό Στουρνάρα στην Αθήνα και στο πατρικό του σπίτι στη Σαλαμίνα, ενώ με το συνεργείο του τοιχογράφησε εκκλησίες της Αθήνας (Άγιος Γεώργιος Καρύτσης, Άγιοι Θεόδωροι του Α΄ Νεκροταφείου)[170], του Πειραιά (Άγιος Κωνσταντίνος) και φυσικά της Σαλαμίνας. Επίσης υπογράφει τις δεσποτικές εικόνες της Μεταμόρφωσης στα Βίλια, του Αγίου Κωνσταντίνου στη Μάνδρα και του Αγίου Γεωργίου στην Ελευσίνα. Η αναγνώριση του έργου του Λεμπέση, όπως είχε προαναγγείλει στην νεκρολογία του ο Παύλος Νιρβάνας[171],

168. Για το κίνημα των Ναζαρηνών, βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, 17 κ.εξ. Ευτ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική (1900-1940)*, Θεσσαλονίκη 1984, 1-6. Ι. Β. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005, 49-65.

169. Βλ. υποσ. 10.

170. Στουφή-Πουλημένου 2000.

171. «Ένας τίμιος και ειλικρινής καλλιτέχνης απέθανε σχεδόν υπό εχεμύθειαν, όπως επέρασε και την ταλαιπωρημένην του ζωήν… και όμως το έργο του Πολυχρόνη Λεμπέση κατέχει ήδη την θέσιν εις την Νεοελληνικήν Τέχνην και η καλλιτεχνική κριτική, όταν έλθει η στιγ-

έγινε αρκετές δεκαετίες μετά από το θάνατό του και σήμερα θεωρείται ως ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου με έργα του στην Εθνική Πινακοθήκη, στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ στο Μέτσοβο και στο Τελλόγλειο Ίδρυμα στη Θεσσαλονίκη.

Ο δεύτερος ο Δημήτριος Προκοπίου Ανδριανός (1846-1923), ο Μήτρο Ζουγράφη, όπως τον αποκαλούσαν οι συντοπίτες του, σπούδαζε δάσκαλος στην Αθήνα όταν αρρώστησε και αναγκάστηκε να γυρίσει στην πατρίδα του και να εγκατασταθεί σε κελί της μονής του Αγίου Νικόλαου στα «Λεμόνια» προκειμένου να θεραπευτεί. Εκεί είχε το εργαστήρι του, αφού πρώτα έμαθε την τέχνη της ζωγραφικής από ένα μοναχό «ταξιδιώτη» αγιογράφο που πουλούσε και έπαιρνε παραγγελίες για εικόνες στο νησί. Έργα του, εκτός από αυτά που αναφέρθηκαν στους ναούς του νησιού, υπάρχουν πολλά σε εικονοστάσια σπιτιών στη Σαλαμίνα και αλλού. Ο καλλιτέχνης βαθιά θρησκευόμενος, δημιουργεί έργα με ακρίβεια στο σχέδιο, με εκφραστικές μορφές όλο ευγένεια και εσωτερικότητα, με πετυχημένο συνδυασμό χρωμάτων.

Ο τρίτος ο γιος του Δημητρίου Ανδριανού, Νικόλαος (1874-1948), ο Νίκο Ζουγράφος, όπως τον αποκαλούσαν, μυήθηκε αρχικά στην τέχνη της αγιογραφίας από τον πατέρα του και στη συνέχεια μαθήτευσε κοντά στον Πολυχρόνη Λεμπέση στο εργαστήρι του στη Σαλαμίνα, όπου έγινε κοινωνός των νέων καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής του, τα οποία και αποτύπωσε στα έργα του στο βαθμό που του επέτρεπε η μέτρια καλλιτεχνική του παιδεία. Σε αρκετές συνθέσεις του μιμείται το δάσκαλό του. Τοιχογραφίες του Νικολάου, όπως αναφέρθηκε, κοσμούν πληθώρα ναών του νησιού του, αλλά και πολλές φορητές εικόνες βρίσκονται σε ναούς ή εικονοστάσια πιστών συντοπιτών του[172]. Ενυπόγραφες τοιχογραφίες και φορητές εικόνες του βρίσκονται στο ναό της Μεταμόρφωσης στα Βίλια και στο ναό των Αγίων Θεοδώρων του Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών.

Δίπλα στους τρεις αυτούς καλλιτέχνες δρουν και αγιορείτες αγιογράφοι, τα εργαστήρια των οποίων αναλαμβάνουν να εκτελέσουν παραγγελίες για φορητές κυρίως εικόνες σε ναούς και μοναστήρια εκτός του Άθωνα. Στη μέτρια τέ-

---

μή να χωρισθούν τα πρόβατα από τα ερίφια θα ενασχοληθεί με αυτό κατά την αξία του και την σημασία του».

172. Αναφέρουμε τη δεσποτική εικόνα με τον άγιο Νικόλαο το Νέο, σε προσκυνητάρι στο ναό του Αγίου Νικολάου του εν Βουνένοις στο Μπατσί με την ενδιαφέρουσα αφιερωματική επιγραφή: *Δέησις των παρεπιθ/υμούντων Πορθμίων /Καματερού ... // Ν. Δ. Ανδριανού 1923*, την εικόνα με τον Ευαγγελισμό, σε προσκυνητάρι στο ναό της Αγίας Βαρβάρας στα Παλούκια με την υπογραφή: «Ν. Ανδριανού 1926», καθώς και την εικόνα με τον άγιο Ανδρέα στο Λαογραφικό Μουσείο στα Αμπελάκια με την επιγραφή: «Ν. Δ. Ανδριανού 1937». Τέλος δύο ανυπόγραφα έργα του με τη τη Θεοτόκο βρεφοκρατούσα και τον άγιο Αντώνιο φυλάσσονται στο σπίτι του εγγονού του Νικολάου Ανδριανού στα Παλούκια.

χνη τους και στη στέρεη τεχνική τους είναι εμφανείς οι επιδράσεις από τη ρωσική αγιογραφία της εποχής τους[173]. Παράλληλα δουλεύουν στο νησί και άλλοι λιγότερο ικανοί καλλιτέχνες, ντόπιοι ή ξένοι (περιοδεύοντες), στη λίγη τέχνη των οποίων αποτυπώνονται τα σημάδια του δυτικοτραφούς κλίματος της «ναζαρηνής» λεγόμενης σχολής. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο παπα-Αλέκος ο Μάθεσης (1903-1974), ο οποίος αξιοποιώντας την έμφυτη κλίση του στην αγιογραφία μαθήτευσε κοντά στο Δημήτριο Ανδριανό. Έργα του βρίσκονται στους ναούς του νησιού, που προαναφέρθηκαν, ενώ στο σπίτι του γιού του Νικολάου Μάθεση στη Σαλαμίνα φυλάσσονται ένα σκίτσο του καλλιτέχνη με την παράσταση του Ιησού «Ίδε ο Άνθρωπος» και ένας ημιτελής πίνακας με την Αποκαθήλωση, που αντιγράφουν δυτικές αποδόσεις των θεμάτων.

Τα περισσότερα έργα, όπως συνηθίζεται στην εποχή αυτή, φέρουν την υπογραφή του καλλιτέχνη και τη χρονολογία εκτέλεσής του. Όταν οι δεσποτικές εικόνες κάποιου ναού αποτελούν δημιούργημα του ίδιου καλλιτέχνη, υπογραφή φέρουν άλλοτε όλες, άλλοτε δύο ή τρεις και συχνά μόνο η μία. Σε μερικές περιπτώσεις παρατηρείται το φαινόμενο οι δεσποτικές εικόνες να αποτελούν έργο διαφορετικού αγιογράφου και να εκτελούνται στο ίδιο ή διαφορετικό χρονικό διάστημα, προφανώς εξαιτίας της δυσκολίας ερανισμού χρημάτων από το θρησκευόμενο αλλά οικονομικά ασθενές εκκλησιαστικό ποίμνιο της εποχής.

Πολλές δεσποτικές εικόνες και σχεδόν όλες οι εικόνες προσκυνηταρίων κάθε ναού συνοδεύονται από αφιερωματικές επιγραφές ή δεήσεις μεμονωμένων ατόμων ή οικογενειών, αλλά και ομάδων ή συντεχνιών, όπως πληρωμάτων ιστιοφόρων, πληρωμάτων αλιευτικών τρατών, αδελφότητας των Σαλαμινίων τεχνιτών του Βασιλικού Ναυστάθμου ή των Παρεπιδημούντων Πορθμέων Καματερού. Όλες οι γνωστές σαλαμίνιες οικογένειες παρελαύνουν όχι μία αλλά πλείστες φορές στις δεήσεις των επιγραφών, όπου αποτυπώνεται με τον πλέον γλαφυρό τρόπο η κοινωνική και οικονομική διαστρωμάτωση του νησιού την εποχή αυτή. Συνάμα, όμως, ανεξάρτητα από το αν οι αφιερώσεις συνοδεύουν λαμπρές δεσποτικές ή προσκυνηματικές εικόνες πλούσιας χορηγίας, είτε μικρού μεγέθους ταπεινότερης χορηγίας διατρανώνουν με τον καλύτερο τρόπο το βαθύ θρησκευτικό συναίσθημα και την ακράδαντη πίστη των Σαλαμινίων που ανεγείρουν συνεχώς ναούς και παρεκκλήσια και τα φαιδρύνουν με τοιχογραφίες και εικόνες.

---

173. Για τα επώνυμα εξειδικευμένα στην παραγωγή εικόνων αγιορειτικά εργαστήρια, βλ. Ευθ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη Νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1984, 28-29. Γ. Ζωγραφίδης, «Σχόλια πάνω στην τέχνη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στο Ελληνικό κράτος και το Άγιο Όρος 18ος-19ος αι. (ιδεολογικές ανακατατάξεις και θρησκευτική τέχνη)», *Γρηγόριος ο Παλαμάς* 74 (1991), 1058 κ.εξ.

Στους τοιχογραφημένους ναούς, κυρίως στους μητροπολιτικούς ή ενοριακούς, και σπανιότερα στους ιδιωτικούς, εντύπωση προκαλεί το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, αποτέλεσμα άλλοτε της επιθυμίας του παραγγελιοδότη και άλλοτε της επιλογής του καλλιτέχνη. Απαντούν σκηνές Δωδεκαόρτου, σκηνές του Χριστολογικού και Θεομητορικού κύκλου, κυρίως των θαυμάτων και των παθών του Μεσσία που αποπνέουν διδακτισμό και νουθεσία. Χοροί αγίων, ιεραρχών, προφητών και οσίων συμπληρώνουν τα εικονογραφικά προγράμματα. Ιδιαίτερη κατηγορία αποτελούν οι τοιχογραφίες στα χτιστά τέμπλα που απαντούν την εποχή αυτή στο νησί, παράλληλα με τα μαρμάρινα και τα ξύλινα. Πλούσιος φυτικός και γεωμετρικός διάκοσμος, αγγελικές και θείες μορφές πλαισιώνουν σε ζωφόρους ή ελεύθερα τις δεσποτικές εικόνες.

Τα περισσότερα, αν όχι όλα, από τα δυτικότροπα έργα είναι δουλεμένα με λάδι πάνω στον τοίχο ή σε μουσαμά και, σπανιότερα, σε ξύλο ή τσίγκο. Ορισμένα βυζαντινότροπα έργα εκτελούνται σε ξύλινο υποστήριγμα με προετοιμασία από γύψο και αυγοτέμπερα. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν και όλα τα έργα των αθωνικών εργαστηρίων. Άξια αναφοράς είναι η παρουσία τοιχογραφημένων εικόνων στα χτιστά τέμπλα και προσκυνητάρια.

Οι τρεις από τους μεγάλους ναούς, που ανεγέρθηκαν το 19^{ο} αι. στη Σαλαμίνα, κοσμήθηκαν με αξιόλογα γλυπτά εκκλησιαστικά έργα, αντιπροσωπευτικά των ρευμάτων του κλασικισμού και εκλεκτικισμού που κυριάρχησαν μετά το 1830 στην πρωτεύουσα του Νέου Ελληνικού κράτους. Φαίνεται, μάλιστα, πως η κλασικιστική αντίληψη στην εκκλησιαστική γλυπτική, φθάνει στο νησί μέσα από το εργαστήριο του μαρμαρογλύπτη Ιωάννη Χαλεπά, ο οποίος υπογράφει το δεσποτικό θρόνο του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Μηνά. Ο Χαλεπάς, που στη δεκαετία του 1870 διηύθυνε μια από τις σημαντικότερες επιχειρήσεις μαρμαρογλυπτικής με υποκαταστήματα στην Τήνο, την Αθήνα, το Γαλάτσι, τη Σύρο, τη Σμύρνη και το Βουκουρέστι, μεταφέρει στα 1888 την έδρα του εργαστηρίου του στον Πειραιά και έτσι επεκτείνει την επιχειρηματική δραστηριότητά του και στη Σαλαμίνα. Πράγματι, στα 1889-1890 αναλαμβάνει την κατασκευή εννέα διάτρητων παραθύρων για την εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Αμπελάκια[174], ενώ το 1892 φιλοτεχνεί το μαρμάρινο δεσποτικό θρόνο του Αγίου Μηνά στην πόλη. Στον ίδιο ναό, ο άμβωνας είναι έργο ενός ακόμη τηνιακού μαρμαρογλύπτη, του Νικολάου Σπανού, που επίσης διατηρούσε εργαστήριο στον Πειραιά και συνεργαζόταν με τον Ιωάννη Χαλεπά[175]. Σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες, ο Ιωάννης Χαλεπάς και οι συνεργάτες του εκτελούν παραγγελίες στο νησί της Σαλαμίνας από τα τέλη της

174. Γουλάκη-Βουτυρά, 163.

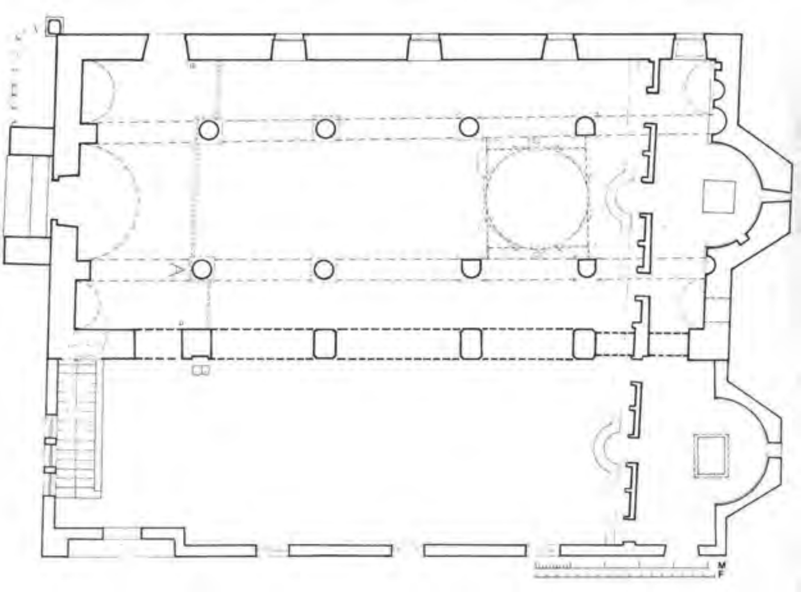
175. Γουλάκη-Βουτυρά, 163. Κ. Δανούσης, *Μουσείο Υστερνιωτών Καλλιτεχνών*, Αθήνα 1991, 12.

δεκαετίας 1880 και εξής. Την ίδια περίοδο δύο άλλοι μεγάλοι ναοί του νησιού, ο Άγιος Δημήτριος στην πόλη και τα Εισόδια της Θεοτόκου στα Αμπελάκια, κοσμούνται με σπουδαία εκκλησιαστικά μαρμάρινα έργα, που επιδεικνύουν την ίδια εκλεκτικιστική διάθεση με τα αντίστοιχα του Αγίου Μηνά και αποδίδονται στο εργαστήριο του Χαλεπά.

Αν και νησί, η Σαλαμίνα εντάσσεται αρχιτεκτονικά στην ελλαδική σχολή, και, λόγω της θέσης της, δέχεται άμεσες επιρροές από την Αθήνα, ενώ αθηναϊκά συνεργεία εργάζονται συχνά για την εκτέλεση των τοπικών έργων, όπως στον Άγιο Αναστάσιο τον Πέρση. Οι αρχιτεκτονικοί τύποι που εμφανίζονται κατά το 19^{ο} και το πρώτο μισό του 20^{ού} αι. στη Σαλαμίνα είναι οι πλέον συνήθεις για την εποχή.

Την ίδια περίοδο πολλοί από τους ναούς που ανεγείρονται στις πόλεις και στην ύπαιθρο του νησιού, αλλά και παλαιότεροι ναοί, επεκτείνονται και «φαιδρύνονται» με τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, κυρίως από Σαλαμίνιους καλλιτέχνες καταξιωμένους και στην πόλη των Αθηνών, όπως ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, αλλά και με τις γενναιόδωρες χορηγίες επώνυμων οικογενειών του νησιού. Αξιόλογα έργα γλυπτικής, τέμπλα, άμβωνες, αρχιερατικοί θρόνοι και προσκυνητάρια, φιλοτεχνούνται για τους ίδιους ναούς από επώνυμους επίσης καλλιτέχνες, όπως ο Ιωάννης Χαλεπάς.

Συμπερασματικά, οι κάτοικοι της Σαλαμίνας από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους μέχρι σήμερα διακρίνονται για τη βαθιά τους πίστη και το έντονο θρησκευτικό τους συναίσθημα, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στα πολλά ξωκκλήσια, τα μοναστήρια, αλλά κυρίως στους πολυπληθείς ναούς που ανήγειραν και κόσμησαν με τοιχογραφίες, φορητές εικόνες και γλυπτά έργα.



Εικ. 1. Άγιος Δημήτριος, κάτοψη.



Εικ. 2. Άγιος Δημήτριος, εσωτερική άποψη προς Α.



Εικ. 3. Άγιος Δημήτριος, Δ. Ανδριανός, 1914, εικόνα προσκυνηταρίου με τον Ευαγγελισμό.



Εικ. 4. Άγιος Δημήτριος, μαρμάρινος δεσποτικός θρόνος.



Εικ. 5. Άγιος Δημήτριος, μαρμάρινος άμβωνας.



Εικ. 6. Άγιος Δημήτριος, μαρμάρινο προσκυνητάρι.



Εικ. 7. Άγιος Μηνάς, ΒΑ όψη.



Εικ. 8. Άγιος Μηνάς, Π. Λεμπέσης, 1909, εικόνα προσκυνηταρίου με τον άγιο Μηνά.



Εικ. 9. Άγιος Μηνάς, Π. Λεμπέσης, 1909, εικόνα προσκυνηταρίου με την αγία Μαύρα.



Εικ. 10. Άγιος Μηνάς, Δ. Ανδριανός, 1914, εικόνα με τη Φυγή στην Αίγυπτο.



Εικ. 11. Άγιος Μηνάς, Ν. Ανδριανός, 1919, εικόνα με τους αγίους Σαράντα Μάρτυρες.



Εικ. 12. Άγιος Μηνάς, Ιωάννης Χαλεπάς, 1892, μαρμάρινος δεσποτικός θρόνος.



Εικ. 13. Άγιος Μηνάς, Νικόλαος Σπανός, 1896, μαρμάρινος άμβωνας.



Εικ. 14. Άγιος Ανδρέας, ΝΑ όψη.



Εικ. 15. Άγιος Νικόλαος, ΝΔ όψη.



Εικ. 16. Ζωοδόχος Πηγή, ΒΔ όψη.



Εικ. 17. Ζωοδόχος Πηγή, Δ. Ανδριανός, 1861, δεσποτική εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα.



Εικ. 18. Ταξιάρχες, Δ όψη.



Εικ. 19. Αγία Μαύρα, ΝΔ όψη.



Εικ. 20. Αγία Μαύρα, το χτιστό τέμπλο.



Εικ. 21. Άγιος Λαυρέντιος, ο παλαιός ναός του 1905, Β όψη.



Εικ. 22. Άγιος Λαυρέντιος, Δ. Ανδριανός, 1920, εικόνα προσκυνηταρίου με την αγία Τριάδα.



Εικ. 23. Άγιος Λαυρέντιος, εικόνα προσκυνηταρίου με τον άγιο Λαυρέντιο.



Εικ. 24. Γενέσιο της Θεοτόκου, Α όψη.



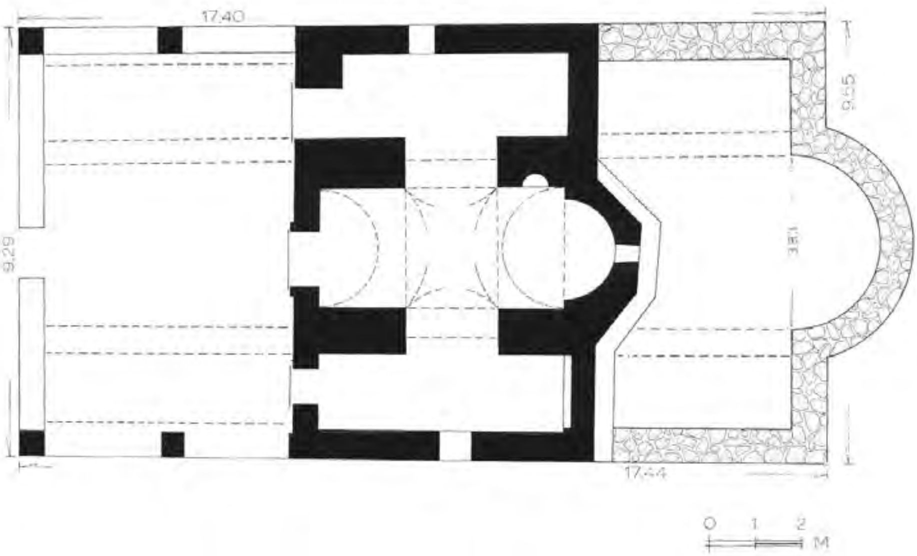
Εικ. 25. Αγία Παρασκευή, ΒΑ όψη.



Εικ. 26. Αγία Παρασκευή, το ξυλόγλυπτο με χτιστή βάση τέμπλο.



Εικ. 27. Άγιος Γεώργιος νήσου, ΒΑ όψη.



Εικ. 28. Άγιος Γεώργιος νήσου, κάτοψη (Δ. Ζιρώ).



Εικ. 29. Άγιος Γεώργιος νήσου, Δ. Ανδριανός, 1825, δεσποτική εικόνα με τη Θεοτόκο (λεπτ.).



Εικ. 30. Άγιος Γεώργιος νήσου, Δ. Ανδριανός, 1825, δεσποτική εικόνα με τον Χριστό Παντοκράτορα (λεπτ.).



Εικ. 31. Άγιος Νικόλαος Ναυστάθμου, ΝΔ όψη.



Εικ. 32. Άγιος Νικόλαος Ναυστάθμου, Ν. Ανδριανός, τοιχογραφία με την Πλατυτέρα.



Εικ. 33. Ευαγγελίστρια, ΝΑ όψη.



Εικ. 34. Ευαγγελίστρια, δεσποτική εικόνα με τον Ευαγγελισμό.



Εικ. 35. Άγιος Αναστάσιος ο Πέρσης, Δ όψη.



Εικ. 36. Άγιος Νικόλαος Θων, Ερνέστος Τσίλλερ, 1880, ΝΔ όψη.



Εικ. 37. Άγιος Αναστάσιος ο Πέρσης, το μαρμάρινο τέμπλο.



Εικ. 38. Άγιος Αναστάσιος ο Πέρσης, Βάνιας, δεσποτική εικόνα με τον άγιο Αναστάσιο τον Πέρση (λεπτ.).



Εικ. 39. Κοίμηση Θεοτόκου Παλουκιών, ο αρχικός ναός πριν τις επεμβάσεις.



Εικ. 40. Κοίμηση Θεοτόκου Παλουκιών, ο αρχικός ναός μετά τις επεμβάσεις.

Εικ. 41. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, ΝΔ όψη μετά τις εργασίες αποκατάστασης του 1999.





Εικ. 42. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, σχέδιο πρόσοψης του 1898.



Εικ. 43. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, Π. Λεμπέσης, 1895-1896, πίνακας με την Βάπτιση.



Εικ. 44. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, Ν. Ανδριανός, ο Παντοκράτορας τρούλου.



Εικ. 45. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, μαρμάρινος δεσποτικός θρόνος.



Εικ. 46. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, μαρμάρινος άμβωνας.



Εικ. 47. Εισόδια της Θεοτόκου Αμπελακίων, μαρμάρινο προσκυνητάρι.



Εικ. 48. Αγία Τριάδα, Ν όψη.



Εικ. 49. Αγία Τριάδα, το τέμπλο με τις δεσποτικές εικόνες του Δ. Ανδριανού.



Εικ. 50. Αγία Τριάδα, Δ. Ανδριανός, 1878, εικόνα με τη Ζωοδόχο Πηγή.



Εικ. 51. Άγιοι Ανάργυροι, ΒΔ όψη.



Εικ. 52. Άγιοι Ανάργυροι, παπα-Αλέκου
Μάθεση δεσποτική εικόνα
με τη Θεοτόκο.



Εικ. 53. Άγιοι Ανάργυροι, παπα-Αλέκου
Μάθεση δεσποτική εικόνα
με το Χριστό Παντοκράτορα.



Εικ. 54. Υπαπαντή, ΝΔ όψη.



Εικ. 55. Υπαπαντή, το χτιστό τέμπλο με τις δεσποτικές εικόνες του Δ. Ανδριανού.



Εικ. 56. Άγιος Αθανάσιος, ΝΑ όψη.



Εικ. 57. Κοίμηση Θεοτόκου Αιαντείου, Ν όψη.



Εικ. 58. Κοίμηση Θεοτόκου Αιαντείου, το χτιστό τέμπλο με τις δεσποτικές εικόνες του Δ. Ανδριανού (λεπτ.).



Εικ. 59. Κοίμηση Θεοτόκου Αιαντείου, τοιχογραφία με την Πλατυτέρα.



Εικ. 60. Άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης, το χτιστό τέμπλο με τις δεσποτικές εικόνες των Δ. και Ν. Ανδριανού.



Εικ. 61. Εισόδια της Θεοτόκου στο Πέρανι, ΝΑ όψη.



Εικ. 62. Εισόδια της Θεοτόκου στο Πέρανι, το χτιστό τέμπλο με τις δεσποτικές εικόνες των Δ. Ανδριανού και Γ. Καρβελά.



Εικ. 63. Αγία Μαρίνα, ΒΔ όψη.



Εικ. 64. Αγία Μαρίνα, 1939, δεσποτική εικόνα με την αγία Μαρίνα.



Εικ. 65. Αγία Μαρίνα, Ν. Ανδριανός, 1943, τοιχογραφία με τον άγιο Γεώργιο.



Εικ. 66. Αγία Ζώνη, ΝΔ όψη.



Εικ. 67. Άγιος Γεώργιος στο Γκίνανι, Δ όψη.



Εικ. 68. Άγιος Γεώργιος στο Γκίνανι, το χτιστό τέμπλο με τοιχογραφίες του Ν. Ανδριανού (λεπτ.).



Εικ. 69. Άγιος Γρηγόριος, εσωτερική άποψη προς Α.



Εικ. 70. Άγιος Δημήτριος στα Παλιάμπελα, εσωτερική άποψη προς Α.



Εικ. 71. Άγιος Δημήτριος στα Παλιάμπελα, το χτιστό τοιχογραφημένο τέμπλο με επιζωγράφιση του 1917.



Εικ. 72. Άγιος Γεώργιος στα Περιβόλια, ΝΑ όψη.



Εικ. 73. Άγιος Γεώργιος στα Περιβόλια, το ξύλινο γραπτό τέμπλο με τις δεσποτικές εικόνες του Δ. Ανδριανού (λεπτ.).



Εικ. 74. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, το χτιστό τέμπλο (λεπτ.).



Εικ. 75. Κωδωνοστάσιο μονής Φανερωμένης, πριν το 1950.



Εικ. 76. Κωδωνοστάσιο μονής Φανερωμένης, σήμερα.



Εικ. 77. Ταξιάρχες Φανερωμένης, Ν. Ανδριανός, εικόνα με τη Σύναξη των αρχαγγέλων.

Κώστας Ζήκας

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΣΜΟΙ ΠΑΝΩ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΚΑΙ ΚΑΠΟΙΕΣ ΠΡΩΤΕΣ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

Στα πλαίσια του Α′ Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης και της δυνατότητας που παρέχει για παρουσίαση έργων από νέους δημιουργούς θα ήθελα να σας παρουσιάσω κάποιες σκέψεις πάνω σε μελέτες που έχουν εκπονηθεί σε συνεργασία με το αρχιτεκτονικό γραφείο του Σταύρου και της Νατάσας Μαμαλούκου. Το όφελος από το να εργάζεται κανείς σε ένα γραφείο που ασχολείται συστηματικά με τη μελέτη της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής είναι πολλαπλό. Η συνεχής και όχι αποσπασματική εντρύφηση σε παραδείγματα του παρελθόντος θέτει σημαντικό φραγμό στη δημιουργία ιδεοληπτικών θεωριών όσον αφορά την παραδοσιακή αρχιτεκτονική και ναοδομία. Οι παρακάτω σκέψεις έχουν σαν αφετηρία την προσωπική αγωνία για το σχεδιασμό και στρέφονται στην ιστορία στο βαθμό που έχει απαντήσεις στα ερωτήματα του σήμερα. Τα βασικά θέματα που παρουσιάζονται συνοπτικά δεν επέχουν σε καμία περίπτωση θέση θεωρητικών αρχών αλλά παρουσιάζονται σαν βάση του προβληματισμού πάνω στον οποίο βασίστηκε ο σχεδιασμός συγκεκριμένων μελετών. Οι κύριοι προβληματισμοί αφορούν:

– Το πρόβλημα της σύνθεσης και τη σχέση της με την παραδεδομένη τυπολογία.
– Τον τρόπο χρήσης και επεξεργασίας των σύγχρονων υλικών.
– Τη σχέση ενός Ναού με το δομημένο περιβάλλον.

Το πρόβλημα της σύνθεσης και η σχέση της με την παραδεδομένη τυπολογία.

Αφετηριακό πρόβλημα στο σχεδιασμό ενός ναού είναι η επιλογή εκείνης της συνθετικής μορφής που θα εξυπηρετεί τις ανάγκες του χώρου ενώ ταυτόχρονα θα λειτουργεί σαν σύμβολο της Εκκλησίας.

Στη Δύση μια πλειάδα σύγχρονων ναών επιχειρούν να επαναδιατυπώσουν την αντίληψη για το Θείο με διάφορους τρόπους, η συνολική παρουσίαση των οποίων θα αποτελούσε αντικείμενο ξεχωριστής εισήγησης. Εμείς θα περιοριστούμε στις επικρατέστερες τυπολογικές και συμβολικές μορφές που για λό-

γους σχηματοποίησης θα ονομάσουμε: το κουτί, το πηγάδι, η ελεύθερη κάτοψη.

Το κουτί αποτελεί μια έκφραση ενός νεοπροτεσταντικού πνεύματος, δημιουργώντας ένα χώρο αυστηρό, άτεγκτο, ένα χώρο όπου η ύλη και ο κόσμος καλούνται να σιωπήσουν προς όφελος της ατομικής προσευχής.



Εικ. 1. Tadao Ando, Chapel on Mount Rokko.

Το πηγάδι αποτελεί τον πιο ενδιαφέροντα συμβολισμό καθώς είτε το γνωρίζουν οι δημιουργοί είτε όχι, συμβολίζει στην Παλαιά Διαθήκη το νόμο του Θεού. Στο σχεδιασμό τέτοιου τύπου ναών είναι εμφανής η διάθεση τονισμού του άνω ανοίγματος με μοναδικό σημείο φυγής τον ουρανό. Αυτός ο τονισμός του κάθετου άξονα όμως και η έλλειψη δυναμικών κατευθύνσεων στον οριζόντιο άξονα τονίζουν την απευθείας ατομική σχέση του πιστού με το Θεό όντας ουσιαστικά χώρος περισυλλογής και προσευχής και όχι χώρος πανηγυρικής λειτουργίας. Η κάθοδος του Θεού στον κόσμο άλλωστε σαν πλήρωμα του νόμου και των προφητών συμβολίζεται, κατά την άποψη μας, καλύτερα με μια καμπύλη επιφάνεια που καλύπτει και αγκαλιάζει το εκκλησίασμα μετριάζοντας παράλληλα το φως και κάνοντάς το εσωτερικό.



Εικ. 2. Αλέξανδρος Τομπάζης, Εκκλησία της Fatima.

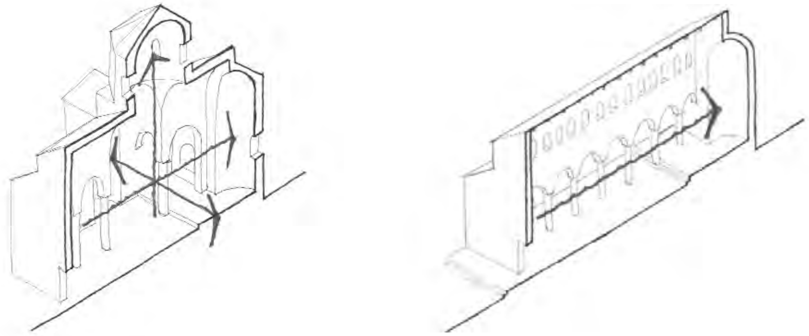
Η ελεύθερη κάτοψη τέλος είναι ένα αποτέλεσμα της νεωτερικής αντίληψης για το Θεό, καθώς ο αρχιτέκτονας σχεδιάζει για να συμβολίσει το Θεό όπως αυτός τον φαντάζεται, αδιαφορώντας για την κοινωνούμενη αλήθεια της εκκλησίας. Ο συμβολισμός εδώ γίνεται τελείως μεταμοντέρνος, καθώς το σύμβολο ορίζεται σαν ένα σημείο με νόημα δημιουργημένο από και για τον αρχιτέκτονα.



Εικ. 3. Richard Meier, Εκκλησία του Ιωβηλαίου.

Το σύμβολο όμως στην ελληνική κατανόηση δεν είναι μια ατομική επινόηση αλλά εκείνο το στοιχείο που συντονίζει τις υποκειμενικές αντιλήψεις για κάτι σε μια κοινωνούμενη αλήθεια. Άποψή μας είναι οτι οι συμβολισμοί που έχουν επικρατήσει ώς τις μέρες μας για τους ναούς θα πρέπει να μας είναι αρκετοί, καθώς η λιτότητα των εκφραστικών μέσων δεν πρέπει να είναι επιδιωκόμενη μόνον όσον αφορά τη μορφολογία αλλά και όσον αφορά την τυπολογία.

Ο σταυρικός συμβολισμός των τρουλαίων ναών τόσο σε κάτοψη όσο και σε τομή, με τους θόλους να εκφράζουν την αγκαλιά του Θεού-Πατέρα, αποτελεί μια καθολικά αναγνωρισμένη σύμβαση, ακόμα κι αν δεν δημιουργήθηκαν αρχικά με αυτήν την πρόθεση. Ακόμα και οι βασιλικές, που πήραν τη μορφή τους από καθαρά κοσμικά κτίρια, αργότερα έφτασαν να εκφράζουν την κοινωνική δυναμική της εκκλησίας συμβολίζοντάς την σαν κιβωτό-σώμα του Χριστού που πορεύεται στον κόσμο.



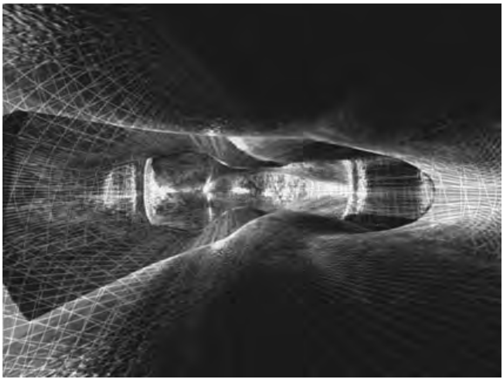
Εικ. 4. Φυγές στον σταυροειδή εγγεγραμμένο και στην βασιλική.

Πεδίο δόξας λαμπρό για πειραματισμούς στους νέους ναούς άλλωστε είναι το επόμενο σημαντικό στάδιο του σχεδιασμού, η επιλογή και η επεξεργασία των υλικών.

Ο τρόπος χρήσης και επεξεργασίας των σύγχρονων υλικών.

Το πρόβλημα της επιλογής και της χρήσης των υλικών σε ένα κτίριο είναι από τα βασικότερα που αντιμετωπίζει ένας αρχιτέκτονας. Στον τομέα της ναοδομίας τα πράγματα είναι δυσκολότερα, καθώς εκτός από τους περιορισμούς που θέτουν οι κατασκευαστικές ανάγκες έρχεται κανείς αντιμέτωπος και με ένα ιδιότυπο αισθητικό καθεστώς που θεωρεί αυτονόητη την επικάλυψη ενός ναού με πέτρα. Πρέπει κανείς να προσπεράσει αυτούς τους πρώτους σκοπέλους για να φτάσει σε ένα από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία της ναοδομίας, τη φανέρωση δηλαδή στο χώρο, της θεώρησης της Εκκλησίας για την ύλη.

Στη σύγχρονη κοσμική αρχιτεκτονική υπάρχει πληθώρα υλικών που θα μπορούσε κανείς να μεταχειριστεί για να φτάσει στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Η τάση που επικρατεί είναι αυτή της δημιουργίας εξαϋλωμένων χώρων, που αποδίδουν την αφηρημένη ιδέα του δημιουργού τους. Είναι μια τάση για επιβολή της διάνοιας πάνω στην ύλη, που κορυφώνεται στις μέρες μας με τη δημιουργία της λεγόμενης conceptual αρχιτεκτονικής, μιας αρχιτεκτονικής που αδιαφορεί πλήρως για την υποστατή πραγματικότητα και υπάρχει μόνο στο φαντασιακό του αρχιτέκτονα και στην οθόνη του υπολογιστή του.



Εικ. 5. Conceptual φόρμες.

Η μακρά παράδοση όμως της ορθόδοξης θεολογίας πάνω στη σχέση του δημιουργού με την ύλη φανερώνει μια προοπτική που βρίσκεται στους αντίποδες αυτής της τάσης για εξαΰλωση, τάση της οποίας οι καταβολές είναι μάλλον γνωστικιστικές. Για τον ορθόδοξο, η ύλη είναι το μέσο δια του οποίου κατεργάζεται η σωτηρία και δε ζητείται η ελευθερία από τα δεσμά της, αλλά η μετοχή της στη θέωση. Η συνεπαγωγή αυτής της αντίληψης στη ναοδομία σημαίνει την αποδοχή όλων των υλικών ως ικανών να μορφοποιήσουν στο χώρο την αλήθεια της εκκλησίας μέσα από την αρμονική τους συλλειτουργία. Δεν υπάρχουν καλά (όπως η πέτρα) και κακά (όπως το μπετόν) υλικά, υπάρχει μόνο η υποχρέωση να ασχοληθούμε με αυτά τόσο ώστε να αποκαλύψει το καθένα την ομορφιά της ιδιαιτερότητάς του.

Στη νεότερη ιστορία της ελληνικής αρχιτεκτονικής υπάρχουν δημιουργοί όπως ο Δημήτρης Πικιώνης, ο Κυριάκος Κρόκος και το ζεύγος Αντωνακάκη που έστω και διαισθαντικά αντιλήφθηκαν αυτή τη διάθεση για επεξεργασία της επιφάνειας που είναι φανερή στην ελληνική παράδοση και την προσάρμοσαν στη σύγχρονη πραγματικότητα. Γόνιμο από εδώ και πέρα θα ήταν να πιάσει κανείς το νήμα που αυτοί ξετύλιξαν και να το πάει παραπέρα, βαθαίνοντας βέβαια τις θεωρητικές προϋποθέσεις της προσπάθειας.

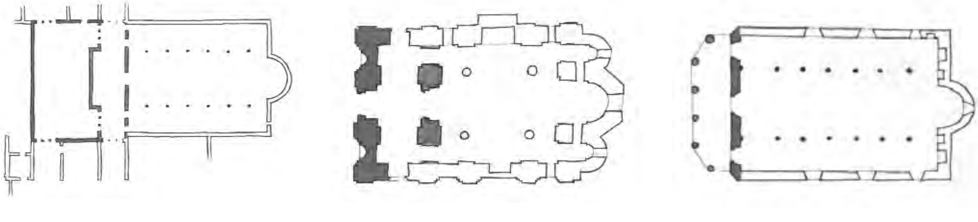


Εικ. 6. Επεξεργασία της ύλης από τους Πικιώνη, Κρόκο, Δ. και Σ. Αντωνακάκη.

Η σχέση ενός ναού με το δομημένο περιβάλλον.

Καθόσον η σχέση ενός ναού με το δομημένο περιβάλλον αντανακλά τη σχέση της Εκκλησίας με την κοινωνία, αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η κατανόηση των αλλαγών που έχουν επέλθει σε αυτή τη σχέση καθώς και οι συνεπαγωγές που έχουν ή θα έπρεπε να έχουν αυτές οι αλλαγές στο σχεδιασμό των ναών.

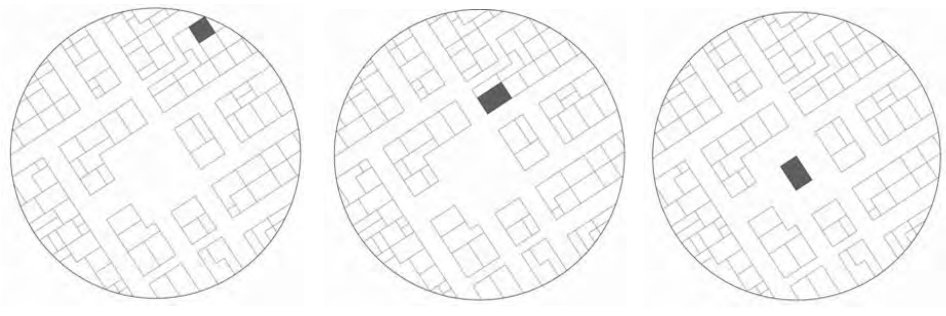
Από την αρχή της παρουσίας της η Εκκλησία θέλησε να προστατέψει τα μυστήρια και την αλήθειά της από τους μη χριστιανούς. Η σταδιακή ένταξη ενός χριστιανού στο σώμα της Εκκλησίας αντικατοπτριζόταν και στη δημιουργία ενός συστήματος φιλτραρίσματος των χώρων στους οποίους αυτός θα είχε πρόσβαση. Το πρώτο στάδιο φιλτραρίσματος από τη μη χριστιανική κοινωνία ήταν το αίθριο, ένας χώρος που δεν ανήκε στη δημόσια σφαίρα αλλά ήταν ο χώρος συγκέντρωσης της χριστιανικής κοινότητας. Το επόμενο στάδιο ήταν ο νάρθηκας, ένας χώρος στον οποίο παρέμεναν οι κατηχούμενοι και όσοι δε θα μετείχαν της ευχαριστίας, ενώ χρησιμοποιούνταν και για τις λοιπές ακολουθίες (εσπερινούς κ.λπ.). Ο κυρίως ναός χρησιμοποιούνταν μόνο για την τέλεση της ευχαριστίας και για το λόγο αυτό εισέρχονταν μόνο οι χριστιανοί που ήταν έτοιμοι να κοινωνήσουν. Ήδη κατά τον 7^{ο} αιώνα το αίθριο παύει να υφίσταται ενώ υποβαθμίζεται και ο ρόλος του νάρθηκα. Είναι η εποχή που έχει επικρατήσει ο νηπιοβαπτισμός και όλοι οι Ρωμιοί είναι θεωρητικά χριστιανοί και δεν υπάρχει τυπικά απόσταση κοινωνίας και Εκκλησίας. Έτσι οι προηγούμενοι περιορισμοί στην πρόσβαση ουσιαστικά καταργούνται. Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας στις περιοχές με αμιγώς χριστιανικό πληθυσμό δεν υπάρχει σαφές όριο στην πρόσβαση του ναού ενώ σε πόλεις με μικτούς πληθυσμούς έχουμε την επιστροφή ενός είδους κλειστού προαύλιου χώρου. Ο νάρθηκας παίρνει συνήθως και στις δυο περιπτώσεις το χαρακτήρα του γυναικωνίτη, με σαφή την επιρροή από το Ισλάμ.



Εικ. 7. Η σταδιακή κατάργηση του ορίου.

Φανερό γίνεται από τα παραπάνω ότι η Εκκλησία οριοθετεί αυστηρότερα ή ηπιότερα το χώρο της με βάση τη σχέση που έχει με την κοσμική κοινωνία της εποχής. Ερχόμενοι στο σήμερα πρέπει κανείς νηφάλια να παραδεχτεί ότι η Εκκλησία δεν αποτελεί το κέντρο της ζωής της πλειονότητας των ανθρώπων. Η πληθώρα των ανθρώπων που είτε δεν έχουν καμία σχέση με την Εκκλησία είτε έχουν μια τελείως επιφανειακή σχέση, είναι ένα δεδομένο που επιβάλει μια επανεξέταση του θέματος των ορίων που θέτει η Εκκλησία σε σχέση με την κοινωνία.

Το δεύτερο στοιχείο, που αντικατοπτρίζει τη σχέση Εκκλησίας κοινωνίας, είναι η επιλογή του χώρου στον οποίο τοποθετείται ο ναός. Έτσι στα πρωτοχριστιανικά χρόνια οι οικίες στις οποίες συγκεντρώνονταν οι χριστιανοί βρίσκονταν στην περιφέρεια των οικισμών ούτως ώστε να μην βρίσκονται στο επίκεντρο της προσοχής. Αργότερα, με την αναγνώριση του χριστιανισμού, οι βασιλικές τοποθετούνται σε οδικούς άξονες μαζί με τα υπόλοιπα κτίρια, ενώ με την επικράτησή του, ο ναός παίρνει την θέση του στο κέντρο της πλατείας.



Εικ. 8. Η εξέλιξη της χωροθέτησης.

Η καθιερωμένη στη σημερινή εποχή τοποθέτηση μιας εκκλησίας στο κέντρο μιας πλατείας όμως αποτελεί έναν μάλλον ειρωνικό συμβολισμό. Στο βαθμό που η πλατεία ήταν ο χώρος που άφηναν οι άνθρωποι για να μπορούν να συναντηθούν, ο ναός λειτουργούσε σαν το κέντρο της κοινωνικής συγκρότησης. Σήμερα όμως οι πλατείες δεν αποτελούν το χώρο έκφρασης της κοινωνικής-κοινοτικής ενότητας αλλά είναι μάλλον το κενό της μαζικής συγκατοίκησης που αφήνεται ελεύθερο για να μην είναι κάποιος κοντά στον απέναντι. Η τοποθέτηση μιας εκκλησίας στο κέντρο αυτού του περιθωρίου πρέπει μάλλον να προβληματίσει.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

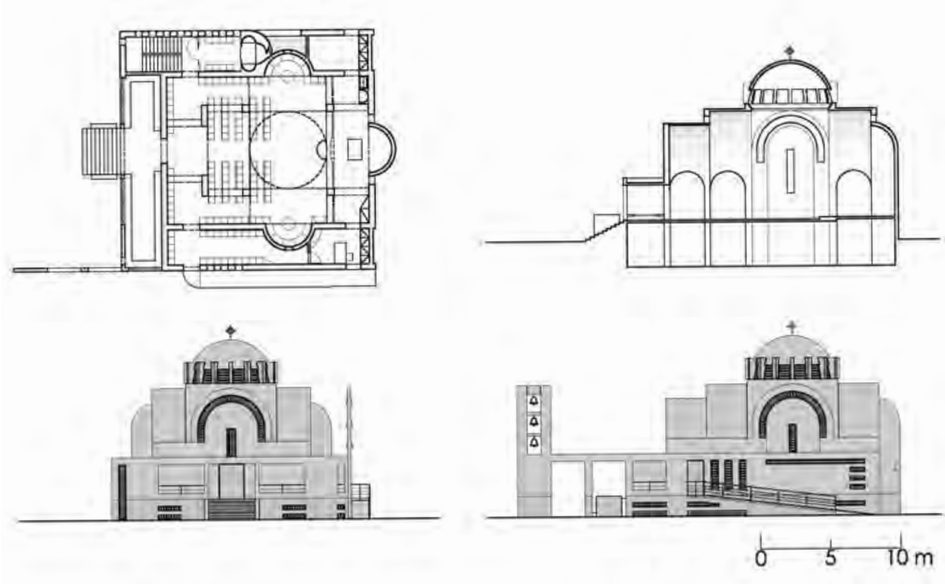
Με βάση την παραπάνω συνοπτικά παρουσιασμένη προβληματική καταλήξαμε στις εξής προτάσεις εφαρμογής:

– χρήση των παραδεδομένων τυπολογικών και συμβολικών μορφωμάτων ως βάση της σύνθεσης.
– χρήση με ελευθερία και τόλμη των σύγχρονων υλικών και ανάλογη επεξεργασία τους.
– δημιουργία στοιχείων ορισμού και φιλτραρίσματος του κυρίως όγκου του ναού, με παράλληλη κάλυψη παράπλευρων αναγκών.

Μας δόθηκε η δυνατότητα να εφαρμόσουμε τις προτάσεις αυτές σε μια σειρά ναών που μας ανέθεσε η Μητρόπολη Νικοπόλεως και Πρεβέζης. Οι προτάσεις αυτές δεν διεκδικούν δάφνες καινο-τομίας, καθώς οι περισσότεροι φοιτητές αρχιτεκτονικής θα ήταν σε θέση να προτείνουν εντυπωσιακότερα πράγματα. Είναι μάλλον προσπάθειες ορθο-τομίας και εγγραφής στη συνέχεια της «παραδοσιακής» ναοδομίας. Ευχαριστίες οφείλονται για τη συνεργασία και την εμπιστοσύνη στους ανθρώπους της Μητρόπολης, καθώς δεν δίνονται εύκολα ευκαιρίες για προτάσεις έξω από τη συνήθη «ευσεβή» εργολαβική πρακτική.

Ναός Αγίου Νεκταρίου Υδατόπυργου

Ο ναός του Αγίου Νεκταρίου θα κατασκευαστεί στην περιοχή του Υδατόπυργου της Πρέβεζας και θα αποτελεί τον ενοριακό ναό της περιοχής. Η επιλογή ενός τρουλαίου ναού που θα έδινε μεγαλύτερες δυνατότητες διάσπασης του όγκου κρίθηκε ως η καλύτερη. Οι βοηθητικές λειτουργίες τοποθετήθηκαν στο υπόγειο αλλά και περιμετρικά του ναού δημιουργώντας ένα πέτασμα προστασίας, αλλά και ένα στοιχείο επικοινωνίας της μορφής με την κοσμική αρχιτεκτονική της περιοχής. Χρησιμοποιείται οπλισμένο σκυρόδεμα για τον στατικό φορέα και η πλήρωση γίνεται με οπτοπλινθοδομή. Η επιφάνεια του ναού καλύπτεται από αδρούς σοβάδες ενώ στη ζώνη των συμπαγών τοιχίων του υπογείου εμφανίζεται ανεπίχριστο το σκυρόδεμα με τη δέουσα επεξεργασία του.



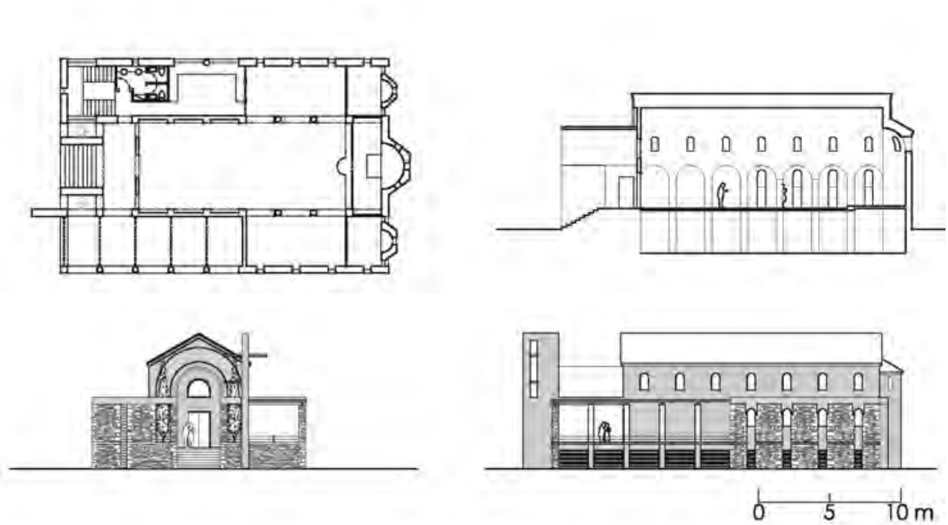
Εικ. 9. Ναός Αγίου Νεκταρίου. Κάτοψη - Τομή - Όψεις.



Εικ. 10. Ναός Αγίου Νεκταρίου. Τρισδιάστατη απεικόνιση.

Ναός Αγίου Παντελεήμονος Ελεούσας

Ο ναός του Αγίου Παντελεήμονος θα κατασκευαστεί στο χωριό Ελεούσα της Αρτας. Η ύπαρξη βασιλικών της Τουρκοκρατίας στην περιοχή και οι οικονομικές δυνατότητες της ενορίας προέκριναν ως εφικτότερη λύση αυτή της βασιλικής. Οι βοηθητικές λειτουργίες, όπως και στο πρώτο παράδειγμα, τοποθετούνται στο υπόγειο αλλά και περιμετρικά. Οι περιμετρικοί τοίχοι του κτιρίου είναι από φέρουσα εμφανή λιθοδομή.



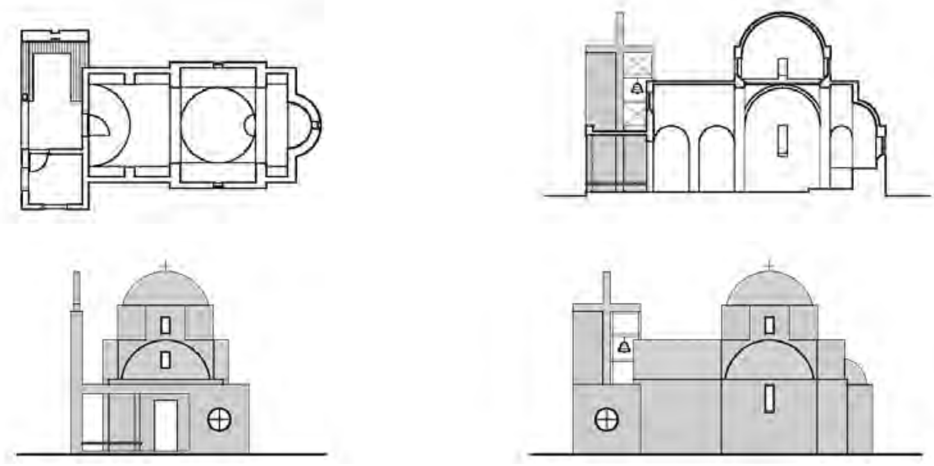
Εικ. 11. Ναός Αγίου Παντελεήμονος. Κάτοψη - Τομή - Όψεις.



Εικ. 12. Ναός Αγίου Παντελεήμονος. Τρισδιάστατη απεικόνιση.

Παρεκκλήσιο Αγίου Δημητρίου

Το παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου μας ανατέθηκε, αφού η προηγούμενη μελέτη δεν κρίθηκε συμβατή για τα δεδομένα της περιοχής. Σχεδιάσαμε την τελική μορφή του ναού και μας δόθηκε η ευκαιρία να πειραματιστούμε πάνω στη χρήση και επεξεργασία των υλικών.



Εικ. 13. Παρεκκλήσιο Αγίου Δημητρίου. Κάτοψη - Τομή - Όψεις.



Εικ. 14. Παρεκκλήσιο Αγίου Δημητρίου. Τρισδιάστατη απεικόνιση.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Οι προτάσεις και οι εφαρμογές τους στους ναούς μπορεί να εγείρουν αντιρρήσεις θεωρητικές ή αισθητικές. Γι' αυτό ευθύνεται, πέραν των άλλων, η προσωπική μας ανεπάρκεια. Αποτελούν όμως μια ειλικρινή πρώτη αναζήτηση από μέρους μας ενός οράματος για τη σύγχρονη ναοδομία. Κλείνοντας θα ήθελα να θυμίσω κάποια λόγια του Χρήστου Βακαλόπουλου (όπου ο αναγνώστης βλέπει λογοτεχνία ας βάλει αρχιτεκτονική): *Δεν πιστεύω ότι υπάρχουν στη λογοτεχνία πειράματα αλλά οράματα. Η λογοτεχνία για μένα είναι διατύπωση οραμάτων, δεν είναι ζήτημα μορφής κατά κανένα τρόπο. Κι αν είχα προβλήματα φόρμας θα ήμουνα φιλότεχνος και εραστής της λογοτεχνίας, δηλαδή καλός αναγνώστης. Οι πολιτισμοί που δίνουν περισσότερο βάρος στη μορφή από το όραμα, από στιγμή σε στιγμή θα βρεθούν σε αδιέξοδο. Και από τη στιγμή που εγώ πολιτιστικά κληρονομώ την ελληνική παράδοση δεν μπορώ να θέσω πρόβλημα μορφής ούτε να σκεφτώ ότι υπάρχει κάποιο αδιέξοδο. Αδιέξοδο φόρμας θα υπάρξει όταν θα σταματήσει να υπάρχει ζωή*[1].

1. Χρ. Βακαλόπουλου, *Από το χάος στο χαρτί*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1995, σ. 185.

Μαρία Ι. Καζαμία-Τσέρνου

Η «ΕΚΤΟΣ ΤΩΝ ΤΕΙΧΩΝ» ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ (1912-1951). ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Με αφορμή το παρόν Συμπόσιο, θα επιχειρήσω να απαντήσω σ' ένα ερώτημα που ανέκυπτε, οσάκις επισκεπτόμουν τους νεότερους ναούς της Θεσσαλονίκης, αυτής της πόλης-κιβωτού της βυζαντινής αρχιτεκτονικής παράδοσης. Το ερώτημα αφορούσε στις συνθήκες διαμόρφωσης της φυσιογνωμίας αυτών των ναών ενταγμένων στον πολεοδομικό ιστό της νέας πόλης, ο οποίος, στα μεταπελευθερωτικά χρόνια (1912-1951), αγκάλιασε τον παραδοσιακό, ιστορικό περιτειχισμένο πυρήνα της παλιάς.

Η επιλογή της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου δεν είναι τυχαία. Οφείλεται σε τρεις κυρίως λόγους. Πρώτον, η περίοδος αυτή αποτελεί τη φυσική συνέχεια της μεταβυζαντινής-οθωμανικής περιόδου, οπότε η ιστορική μνήμη είναι ακόμη ζωντανή, δεύτερον, είναι η περίοδος κατά την οποία η ελευθερωμένη πλέον πόλη θα βρεθεί στο επίκεντρο ραγδαίων ιστορικοπολιτικών εξελίξεων, τόσο σε εθνικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο (Βαλκανικοί Πόλεμοι, Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Μικρασιατική Καταστροφή, Μεσοπόλεμος, Εθνικός Διχασμός, Δικτατορία Μεταξά, Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος), που θα αλλοιώσουν την εικόνα της κοσμοπολίτικης, πολυεθνικής πόλης, που είχε δημιουργήσει η πολυπολιτισμική σύνθεση του αστικού χώρου, μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι., και τρίτον, διότι το χρονικό αυτό διάστημα συμπίπτει με την περίοδο της αρχιερατείας του Γεννάδιου Αλεξιάδη (1912-1951), η ισχυρή προσωπικότητα του οποίου θα σφραγίσει την εκκλησιαστική, κοινωνική και πολιτική ζωή της συμπρωτεύουσας[1] (εικ. 1).

Οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες αυτή την εποχή είναι ρευστές. Μετά δε από τη συνθήκη του Βουκουρεστίου (1913) και την εθνολογική πληθυσμιακή

---

1. Για την προσωπικότητα και το έργο του Γενναδίου βλ. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΛΔ΄ (1951), 61 εξ. *Ημερολόγιον Θεσσαλονίκης 1912-1951 - Η εποχή του Μητροπολίτου Γεννάδιου*, Κατάλογος Έκθεσης, Πολιτιστικό Κέντρο ΕΤΕ - Κέντρο Ιστορίας Δήμου Θεσσαλονίκης, (Δεκέμβριος 1991 - Φεβρουάριος 1992). *Ο Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος Αλεξιάδης (1912-1951)*, Επιστημονική Ημερίδα, (16 Οκτωβρίου 1990), ΚΕ΄ Δημήτρια, Κέντρο Ιστορίας Δήμου Θεσσαλονίκης 1992.

ανακατάταξη των βαλκανικών λαών, δημιουργούνται νέα δεδομένα. Η πόλη αναζητά τη χαμένη ελληνική της ταυτότητα μακριά από δυτικοευρωπαϊκές επιρροές. Είναι η περίοδος κατά την οποία, κυρίως από το 1919-1924, η Θεσσαλονίκη «*θα υπερπληρωθή μέχρις ασφυξίας προσφύγων*», όπως αναγράφεται στην *Εφημερίδα των Βαλκανίων*[2]. Αυτή η ανασύνθεση του πληθυσμού και ο εποικισμός θα συμβάλουν στη διαμόρφωση του «νέο-ελληνικού προσώπου της πόλης» αλλά και στην απώλεια ταυτόχρονα της έντονης προσωπικότητάς της και την υποταγή της ισχυρής ιστορικής μνήμης σε νέες ουσιαστικά μορφολογίες[3]. Το 53% των προσφύγων θα εγκατασταθεί στη Μακεδονία. Και από αυτούς περίπου 100.000-120.000 από Μικρά Ασία, Πόντο, Βουλγαρία και Θράκη, κατά το χρονικό διάστημα 1923-1930, θα στεγασθούν σε 16 νεόδμητους συνοικισμούς οι οποίοι, από παραγκουπόλεις, θα εξελιχθούν σταδιακά σε αυτοδιοικούμενους δήμους[4].

«*Ένα στεφάνι από χωριά, που ανάστησαν τον τόπο*» βλέπει εδώ ο Γιώργος Ιωάννου. Αυτά τα «*χωριά*» θα στεγασθούν σε στρατιωτικές εγκαταστάσεις, νοσοκομεία, λόφους και βοσκοτόπια χωρίς συγκεκριμένο πρόγραμμα αστικής ανάπτυξης[5]. Μόνο από το 1922-1932 θα κτισθούν 9084 κατοικίες εκτός των ανατολικών τειχών[6].

Ο Γεννάδιος Αλεξιάδης, στο πηδάλιο της τοπικής Εκκλησίας, κατά την κρίσιμη, καθοριστική αυτή περίοδο των επαναπροσδιορισμών, θα ποιμάνει τη Θεσσαλονίκη για σχεδόν 40 χρόνια (22-5-1912/17-3-1951). Ήρθε στη Θεσσαλονίκη σε μία εποχή που η Ελλάδα έτρεχε προς την ανασυγκρότηση. Υ-

---

2. *Εφημερίς των Βαλκανίων*, 12-10-1922.

3. Β. Χαστάογλου – Α. Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Θεσσαλονίκη 1900-1940. Από τον κοσμοπολιτισμό στη νεοελληνική πόλη», στο *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912*. Συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 1985, Θεσσαλονίκη 1986, 469. Για τις αρχιτεκτονικές τάσεις που θα επικρατήσουν στην πόλη μετά το 1912, όταν «*βασιλεύει στη Θεσσαλονίκη κάποιος ευρωπαϊκός κοσμοπολιτισμός ανακατωμένος με ανατολίτικα στοιχεία που γεννάει παραφωνίες ανυπόφορες κι ενοχλητικές*» (Φ. Δραγούμης), βλ. Β. Κολώνα (επιμ.), *Θεσσαλονίκη 1912-1992. 8 Δεκαετίες Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη 1993, 6 εξ.

4. Χρ. Ζαφείρης, *Εν Θεσσαλονίκη 1900-1960*, Αθήνα 1994, 89 εξ. Βλ. και Ευ. Χεκίμογλου, *Τα μυστήρια της Θεσσαλονίκης. Κείμενα για τους χαμένους τόπους της πόλης*, Θεσσαλονίκη 2001, 52.63-66.

5. Α. Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Αρχιτεκτονική και πολεοδομική εξέλιξη της Θεσσαλονίκης (19ος-20ός αι.), στο *Τοις Αγαθοις Βασιλεύουσα. Θεσσαλονίκη, Ιστορία και Πολιτισμός*, Β΄, Θεσσαλονίκη 1997, 100. Ν. Καλογήρου, «Η ανάπτυξη των προαστίων της Θεσσαλονίκης. Τα νέα χαρακτηριστικά του αστικού τοπίου», στο *Η Θεσσαλονίκη μετά το 1912*..., ό.π., 488. Απ. Παπαγιαννόπουλος, «Δημογραφική και πολεοδομική εξέλιξη της Θεσσαλονίκης», στο *Θεσσαλονίκη 2300 χρόνια*, Δήμος Θεσσαλονίκης 1985, 249 εξ.

6. Χρ. Χριστοδούλου, *Η Θεσσαλονίκη κατά την τελευταίαν εκατονταετίαν*, Θεσσαλονίκη 1936, 317.

πήρξε ακαταπόνητος και «*πρωτοστατούσε σε κάθε κίνηση για την ανακούφιση των αδελφών μας που φθάσανε με τον τρόμο του ολέθρου ζωγραφισμένο στα μάτια τους*». Αυτά διαβάζουμε στο τεύχος του 1951 του περιοδικού *Γρηγόριος ο Παλαμάς*[7], το οποίο ο ίδιος εγκαινίασε το 1917 και μέσα από τις σελίδες των Χρονικών του μπορεί να ανασυνθέσει κανείς την ιστορία όχι μόνο της τοπικής Εκκλησίας αλλά και της πόλης της Θεσσαλονίκης στα δύσκολα μεταπελευθερωτικά χρόνια.

Ο Γεννάδιος υπήρξε ο θεμελιωτής των περισσότερων ναών αυτής της περιόδου, οι οποίοι θα καθορίσουν και τη θρησκευτική φυσιογνωμία της πόλης, της προσφυγούπολης για να είμαστε πιο ακριβείς. Καταγόμενος και ο ίδιος από την Προύσα, ως πρόεδρος της Κεντρικής Επιτροπής Προσφύγων, μερίμνησε όχι μόνο για τη στέγαση των προσφύγων, αλλά και για τις θρησκευτικές τους ανάγκες[8].

Μία από τις σημαντικότερες και παλαιότερες προσφυγικές συνοικίες έξω από τα ανατολικά τείχη ήταν αυτή της Τούμπας[9]. Το 1920-1921 ο πληθυσμός της περιοχής ήταν περίπου 5.000 για να φθάσει, το 1950, στις 30.000[10]. Τα σπίτια τους; Ξύλινες χαμηλές παράγκες, τολ, σπίτια του Ταμείου Πρόνοιας, του Ταμείου Περιθάλψεως Προσφύγων. Όλες οι εκκλησίες που δεσπόζουν σήμερα στην πυκνοκατοικημένη περιοχή θεμελιώθηκαν και εγκαινιάσθηκαν στη δεύτερη δεκαετία του προηγούμενου αιώνα. Αγία Βαρβάρα, Άγιος Θεράποντας, Άγιος Φανούριος[11], Αγία Μαρίνα.

Η *Αγία Βαρβάρα* είναι η παλαιότερη όλων. Η χρονολογία 13 Φεβρουαρίου 1918[12], η οποία είναι χαραγμένη κάτω από την Αγία Τράπεζα του ναΐσκου στα

---

7. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΛΔ' (1951), 105.

8. Α. Καραθανάσης, «Η πρώτη Δωδεκαετία εν μέσω θυέλλης του Μητροπολίτου Γενναδίου», στο *Ο Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος Αλεξιάδης (1912-1951)*, Επιστημονική Ημερίδα, Θεσσαλονίκη 1990, 1992, 160-161. Σημείωνε ο Ρόκκος το 1951 για τις δραστηριότητες αυτές του Γενναδίου, «*εργασθείς εντατικώς δια την στέγασιν, την περίθαλψιν και αποκατάστσιν αυτων* (ενν. προσφύγων), *παραχωρήσας τότε και αρκετάς Εκκλησίας της πόλεως δια την πρόχειρον εγκατάστασιν των αστέγων αδελφών ημών προσφύγων*», Π. Ρόκκος. «Εικοσιπενταετία Αρχιερατείας 1905-1930 Α. Π. Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης Γενναδίου», *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΛΔ' (1951), 67.

9. Ο συνοικισμός οργανώνεται τον Μάιο του 1917 και φιλοξενεί όχι μόνο πρόσφυγες αλλά και πυροπαθείς, Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Θεσσαλονίκης, 316 π.Χ. - 1983*, Θεσσαλονίκη 1997, 407.

10. Σ. Κερασίδης – Π. Γεωργούλης, *Η Τούμπα των Προσφύγων. Εικόνες και Μνήμες από τη γένεση μιας συνοικίας*, Θεσσαλονίκη 2002, 21-22. Το 1930 η Τούμπα εντάχθηκε στο σχέδιο πόλεως, Απ. Παπαγιαννόπουλος, ό.π., 257.

11. Η συνοικία στην οποία βρισκόταν ο Άγιος Φανούριος τότε ήταν γνωστή ως συνοικία Τράνσβααλ, Σ. Κεφασίδης – Π. Γεωργούλης, *ό.π.*, 193.

12. Η χρονολογία είναι χαραγμένη κάτω από την Αγία Τράπεζα του ναΐσκου που βρίσκε-

ΒΑ του σημερινού ναού αφορά μάλλον στη θεμελίωση του παραπηγματικού ναού, διότι τα εγκαίνια τελέστηκαν στις 10-7-1922[13]. Το εκκλησάκι αυτό το αποκαλούσαν παράγκα. Ήταν ένα μονόχωρο κτίσμα με ημικυκλική κόγχη Ιερού και ένα γραφικό ξύλινο καμπαναριό στο μέσον της δυτικής πρόσοψης με έξι καμπάνες ρωσικής προέλευσης, φερμένες από το Άγιο Όρος από τον ιερέα Νικόλαο Παπαδόπουλο[14]. Σε μία παλιά φωτογραφία μόλις και διακρίνεται (εικ. 2). Τα οικοδομικά υλικά προέρχονταν από το παρακείμενο στρατόπεδο, διότι ο χώρος όπου ανεγέρθηκε ο ναός φιλοξενούσε τον όρχο στρατιωτικών αυτοκινήτων και ο πρώτος ιερέας της ήταν στρατιωτικός. Καταγράφεται δε στην ειδησεογραφία της εποχής ότι η ανέγερση του ναΐσκου οφειλόταν στην ευσέβεια και στη δραστηριότητα του διοικητή του όρχου αυτοκινήτων Ζαχαρόπουλου[15]. Αυτός είναι και ο λόγος που αφιερώθηκε στην προστάτιδα του πυροβολικού Αγία Βαρβάρα. Με την άφιξη των προσφύγων επεκτείνεται, πάλι με στρατιωτικά υλικά, το εκκλησάκι έτσι ώστε να χωράει περίπου 100 άτομα[16]. Ο παλιός μικρός ναός διατηρήθηκε, με κάποιες μεταγενέστερες επεμβάσεις, στον περίβολο του σημερινού ναού ως τεκμήριο ιστορικό (εικ. 3).

Ο σημερινός, εντυπωσιακός ναός, θεμελιώθηκε το 1948 και αποπερατώθηκε το 1954 (εικ. 4). Την απόφαση για την ανέγερση του νέου ευρύχωρου ναού πήρε το εκκλησιαστικό συμβούλιο σε συνεργασία με τον μητροπολίτη Γεννάδιο. Τα σχέδια εκπονήθηκαν από τον αρχιτέκτονα Μανούσο[17]. Ο ναός είναι σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλο. Δύο πυργοειδείς ορθογώνιες κατασκευές με θολωτή κάλυψη και αετωματικές απολήξεις του γείσου, οι οποίες αναπαράγουν τις αετωματικές απολήξεις των κεραιών του σταυρού του κυρίως ναού, είναι ενσωματωμένες στην ΒΔ και στην ΝΔ γωνία του ναού. Ανάμεσά τους προβάλλει ένα χαμηλό προστώο με ευθύγραμμη ανωδομή. Η τριμερής διάταξη της στέγασης των κεραιών του σταυρού προσδίδει κίνηση στο σύνολο.

Η *Αγία Μαρίνα* θεμελιώθηκε το 1924 με δαπάνες της Επιτροπής Στέγασης και Εγκατάστασης Προσφύγων[18]. Στην ανέγερση του ναού συνέδραμαν

ται στον αυλόγυρο του σημερινού ναού, Σ. Κερασίδης – Π. Γεωργούλης, ό.π., 2002, 191. Χ. Βλαχόπουλος, *Ιστορία Ιδρύσεως του Ιερού ναού της Αγίας Βαρβάρας*, Θεσσαλονίκη 1993, 25.

13. Η συγκεκριμένη ημερομηνία καταγράφεται στα Χρονικά του επίσημου περιοδικού της Μητρόπολης, τον Γρηγόριο Παλαμά, *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΣΤ΄(1922), 352.

14. Γ. Βλαχόπουλος, ό.π., 29.

15. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΣΤ΄ (1922), 352.

16. Το 1929 ο ναός της Αγίας Βαρβάρας παύει πλέον να είναι στρατιωτικός και καθίσταται ενοριακός, Σ. Κερασίδης – Π. Γεωργούλης, ό.π., 191.

17. Χ. Βλαχόπουλος, ό.π., 47-48.

18. *Μακεδονικά Νέα* 12.6.1924/ 23.10.1924/ 5.12.1924. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Η΄ (1924), 581.

οι κάτοικοι κυρίως Περιστασιανοί, οι οποίοι ήταν χτίστες. Πέρασαν τρία χρόνια μέχρι να ολοκληρωθεί η κατασκευή της και να γίνουν τα εγκαίνια, διότι, λόγω της κακής ποιότητας των οικοδομικών υλικών, κατέρρεαν διαδοχικά διάφορα τμήματα του κτιρίου. Και για τον λόγο αυτό, μέχρι το 1927, οπότε τελέσθηκαν τα εγκαίνια του ναού, οι κάτοικοι εκκλησιάζονταν στην γειτονική Αγία Βαρβάρα[19]. Ο τύπος της εποχής, κατά την ημέρα των εγκαινίων (5-6-1927), εκθειάζει τον ναό αποκαλώντας τον «*ηλεκτροφώτιστο και περικαλλή*»[20]. Από τον τρόπο, που περιγράφεται ο ναός, κατανοεί κανείς πώς θα είχε φανεί στα μάτια των ταλαιπωρημένων εκείνων επήλυδων (εικ. 5). Δυστυχώς ο ναός του 1927 δεν διατηρήθηκε αλλά στη θέση του υψώθηκε, το 1970, ο σημερινός ναός ο οποίος πραγματικά δεσπόζει στην περιοχή όπως και ο προκάτοχός του (εικ. 6). Είναι όμως γνωστός ο παλιός ναός από παλιές φωτογραφίες. Πρόκειται για μία λιθόκτιστη τρίκλιτη βασιλική με ενιαία δίρριχτη στέγη και δύο απέριττα καμπαναριά με θολωτή κάλυψη ενσωματωμένα στη ΒΔ και στη ΝΔ γωνία. Η κλιμακωτή διάταξη στη δυτική πρόσοψη της στέγης του ναού αποτελεί μία κομψή διακριτική αρχιτεκτονική παρέμβαση που προσδίδει στον ναό μία κίνηση προς τα άνω[21]. Η μορφολογική αυτή διαρρύθμιση δεν υιοθετήθηκε από τον σημερινό ναό, ο οποίος ανήκει σε διαφορετικό αρχιτεκτονικό τύπο. Αν κρίνουμε όμως από μία παλιά φωτογραφία της δεκαετίας του '60, θα πρέπει να έγινε προσθήκη ίσως νάρθηκα στον ναό του 1927 διότι η δυτική του πρόσοψη εμφανίζεται με ευθύγραμμο και καμπύλο γείσο.

Ο τρίτος, κατά χρονολογική σειρά, ναός της περιοχής είναι ο *ναός του Αγίου Θεράποντα*, ο οποίος, μετά από διάφορες γραφειοκρατικές διαδικασίες σχετικά με τον χώρο όπου επρόκειτο να ανεγερθεί, εγκαινιάσθηκε στις 27 Απριλίου 1929[22] στην πλατεία Ταπητουργείων της Κάτω Τούμπας και δεν ήταν τίποτε άλλο από μία τούβλινη παράγκα[23]. Σε έγγραφο από το αρχείο της Ιεράς Μητρόπολης Θεσσαλονίκης, με ημερομηνία 29-3-1929, υπάρχει κατάλογος διαθέσιμων υλικών από την αποθήκη του Δήμου για την οικοδόμηση του ναού[24]. Παρόλα αυτά, τα εγκαίνια τελέσθηκαν από τον Γεννάδιο με όλη την μεγαλοπρέπεια. Οι πολύ μικρές διαστάσεις του, η πρόχειρη κατασκευή και το ακαλαίσθητο δρούσαν απωθητικά προς τους πιστούς οι οποίοι, μέσω των επιτρόπων, ζητούσαν επέκταση του ναού ή ανέγερση νέου. Έτσι αποφα-

---

19. Σ. Κερασίδης – Π. Γεωργούλης, ό.π., 192.

20. *Εφημερίς των Βαλκανίων* 28.5.1927/ 15.7.1927/ 5.6.1927. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΙΑ΄ (1927), 312.

21. Σ. Κερασίδης – Π. Γεωργούλης, ό.π., εικ. σελ. 195.

22. Την ίδια ημέρα εγκαινιάσθηκε και ο Άγιος Ελευθέριος στο Ντεπώ, *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΙΓ΄ (1929), 197

23. *Εφημερίς των Βαλκανίων* 12.1.1928/ *Μακεδονικά Νέα* 16.2.1928/ 24.4.1929/ 27.4.1929.

24. ΑΜΘ υποφάκελος Α΄Γ12μθ΄, αριθ. πρωτ. 5177.

σίσθηκε να γκρεμισθεί ο παλαιός ναός και στη θέση του άρχισε το 1949 να οικοδομείται ο σημερινός σε σχέδια του αρχιτέκτονα Αντωνίου Νικόπουλου (εικ. 7). Με πολλές δυσκολίες, λόγω έλλειψης χρημάτων, οι οποίες αντιμετωπίσθηκαν με εράνους και λαχειοφόρες αγορές ολοκληρώθηκε σταδιακά ο νέος ναός, το 1955. Πρόκειται για έναν εντυπωσιακό ναό σταυροειδή εγγεγραμμένο με έναν ραδινό, μικρό θα τον χαρακτηρίζαμε, τρούλο και ένα περήφανο καμπαναριό ενσωματωμένο στον βόρειο τοίχο του ναού λίγο πριν από τη ΒΔ γωνία, έτσι ώστε να μη διακόπτεται η συμμετρία της δυτικής πρόσοψης.

Ο *ναός του Αγίου Φανουρίου*, στα όρια του συνοικισμού Τράνσβααλ, όπως λεγόταν τότε (περιοχή Παπαφείου), θεμελιώθηκε στις 25-7-1923 και ήταν αφιερωμένος και στον Τίμιο Πρόδρομο[25]. Τα εγκαίνια πραγματοποιήθηκαν στις 7-10-1928[26]. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να βρω φωτογραφικό υλικό. Από μαρτυρίες κατοίκων μαθαίνουμε ότι ήταν μία ξύλινη παράγκα, όπως άλλωστε και οι περισσότεροι προσφυγικοί ναοί. Παρόλα αυτά στις δημοτικές εκλογές του 1929 λειτούργησε ως εκλογικό τμήμα[27]. Σε έγγραφο του 1938 του διευθύνοντος τον ναό προς τον Δήμο αναφέρεται, ότι, από το 1929 μέχρι το 1938, για την οικοδόμηση, ευπρεπισμό και καλλωπισμό του ναού χρησιμοποιήθηκαν χρήματα του Υπουργείου Πρόνοιας και δωρεές πιστών και τώρα θα έπρεπε να συνδράμει και ο Δήμος για τον ελαιοχρωματισμό του[28]. Το 1941, σύμφωνα με τα αρχεία της Μητρόπολης, πραγματοποιούνται γενικές εργασίες εξωραϊσμού του ναού μεταξύ των οποίων προγραμματίζεται και η αγιογράφηση[29]. Σε παλιά φωτογραφία του 1944 διακρίνεται η δυτική πρόσοψη του ναού (εικ. 8). Στη θέση αυτού του ναού ανεγέρθηκε ο σημερινός ναός στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής (εικ. 9).

---

25. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Ζ΄(1923), 286. Ο αρχικός ναός του Αγίου Φανουρίου θα πρέπει να βρισκόταν απέναντι από τον σημερινό, σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, Σ. Κερασίδης – Π. Γεωργούλης, ό.π., 193. Στα Χρονικά του περιοδικού *Γρηγόριος ο Παλαμάς* του 1922 διαβάζουμε ότι πανηγύριζε ο ναός του Αγίου Φανουρίου και στη Λειτουργία χοροστάτησε ο Μητροπολίτης, *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΣΤ΄ (1922), 402. Πρόκειται μάλλον για τον παλαιότερο ναΐσκο, ο οποίος προφανώς θα λειτουργούσε μέχρι τα εγκαίνια του δεύτερου κατά σειράν απέναντι, γιατί πάλι στο ίδιο περιοδικό, το επόμενο έτος, το 1923, στις 25-7, αναφέρεται ότι «*εχοροστάτησε ο μητροπολίτης εν τω υφισταμένω προχείρω της Συνοικίας ναώ*», από όπου «*εν πομπή μετέβη στον τόπο ανεγέρσεως και κατελθών μετά του αρχιτέκτονος Ρούβενς έθηκε τον θεμέλιο λίθο*», *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Ζ΄ (1923), 286.

26. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΙΒ΄ (1928), 414.

27. *Εφημερίς των Βαλκανίων*, 19-7-1929.

28. Φακ. 1938 Γενική Διοίκηση Μακεδονίας Γ/1/α. 5-8-1938/αρ. πρωτ. 58, στο *Θεσσαλονίκη 1917-1967. Η ταυτότητα της πόλης μέσα από το Δημοτικό Αρχείο*, Κατάλογος Έκθεσης, Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, 1997, 41.

29. ΑΜΘ 12-9-1941.

Ένας από τους παλαιότερους ναούς της μεταπελευθερωτικής περιόδου είναι ο *ναός του Αγίου Σπυρίδωνα στην Τριανδρία*[30], ο οποίος συναριθμείται μεταξύ των ιερών ναών της πόλης σε πίνακα που δημοσίευσε η μητρόπολη Θεσσαλονίκης το 1918[31]. Ο ναός δεν σώζεται σήμερα, διότι στη θέση του ανεγέρθηκαν διαδοχικά δύο μεταγενέστεροι ναοί. Σύμφωνα με μαρτυρίες των κατοίκων, ο πρώτος ναός ήταν απλά ένα τολ και αυτό επιβεβαιώνεται και από τον προαναφερθέντα κατάλογο, ο οποίος αναφέρει επακριβώς ότι «*εις τον συνοικισμόν των προσφύγων του προαστείου Τριανδρίας … χρησιμοποιείται ως ιερός ναός τιμώμενος εν ονόματι του Αγίου Σπυρίδωνος εν των εκεί οικημάτων*». Η παρουσία στον παραπηγματικό αυτό ναό δύο εφημερίων, το 1918[32], καταδεικνύει τις αυξημένες ποιμαντικές ανάγκες του οικισμού[33]. Για τον λόγο αυτό, παρά τις δύσκολες και αντίξοες συνθήκες διαβίωσης, μία ευρύχωρη περήφανη τρίκλιτη βασιλική θα διαδεχθεί τον ναΐσκο. Η θεμελίωσή της έγινε στις 4-10-1936[34] (εικ. 10). Πρόκειται για έναν λιτό ναό με σαφή, ξεκάθαρα περιγράμματα και μοναδικό διάκοσμο τα τρίλοβα και δίλοβα τοξωτά παράθυρα. Το τετράγωνο καμπαναριό με τη δίρριχτη κεραμοσκεπή έχει προσκολληθεί διακριτικά κοντά στη ΝΔ γωνία του ναού. Στις 14-11-1948 θα εγκαινιασθεί ο νέος ναός του Αγίου Σπυρίδωνα, ο οποίος θα διατηρήσει, σε γενικές γραμμές, την τυπολογία του προκατόχου του σε πιο διευρυμένη μορφή (εικ. 11). Θα υπερυψωθεί με την προσθήκη υπερώων πάνω από τα κλίτη και ενός τοξωτού προστώου στα δυτικά. Ο υπερβάλλων όμως ζήλος του πληρώματος της εκκλησίας αναζητούσε κάτι πιο ογκώδες, πιο εντυπωσιακό, πιο μεγαλειώδες. Έτσι, από το 1990, άρχισε η εκ θεμελίων ανέγερση του σημερινού ναού ο οποίος δεν έχει διατηρήσει κανένα από τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των προκατόχων του. Στο σημείο αυτό νομίζω ότι περιττεύει κάθε σχόλιο (εικ. 12).

Πολυπληθείς προσφυγικοί οικισμοί απλώνονται και έξω από τα δυτικά τείχη της πόλης. Ένας από τους μεγαλύτερους είναι αυτός της Νεάπολης ο οποίος συγκροτήθηκε από το 1914 μέχρι και το 1924 με πρόσφυγες από το Νεβσεχίρ (Νεάπολη) της Καππαδοκίας, αλλά και από την Καισάρεια, το Προκόπι, τη Μουταλάσκη, τα Σίλλατα κ.ά. Για τον *ναό του Αγίου Γεωργίου*,

30. Και η Τριανδρία οργανώνεται το 1917 την ίδια εποχή με την συνοικία της Τούμπας, Α. Βακαλόπουλος, ό.π., 407. Σ. Λαζαρίδης, *Από το Βαρδάρι ως το Δερβένι*, Θεσσαλονίκη 1997, 79, σημ. 42.

31. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Γ′ (1919), 649.

32. Οι δύο εφημέριοι χρηματοδοτούνταν από το τότε Υπουργείο Περιθάλψεως, *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Γ′(1919), 655.

33. Το 1922 ο ναός, που πανηγυρίζει στις 12 Δεκεμβρίου, πρέπει να είναι ακόμη αυτός ο απλοϊκός ναΐσκος, *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΣΤ′ (1922), 591.

34. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Κ′ (1936), 364.

που τυχαίνει να είναι και ο παλαιός μητροπολιτικός ναός του Δήμου, γνωρίζουμε από εκκλησιαστικό έγγραφο ότι λειτουργούσε το 1928. Σώζεται και η καμπάνα του με τη χρονολογία 1928[35]. Ήταν ξύλινος μονόχωρος και θύμιζε περισσότερο σπίτι[36] (εικ. 13). Ήταν το σπίτι του Θεού που έγινε άνθρωπος και ήρθε να ζήσει ανάμεσά μας. Σε σύντομο χρονικό διάστημα, προέκυψε επιτακτικά η ανάγκη ανέγερσης μεγαλύτερου ναού, όπως φαίνεται από επιστολή των ενοριτών το 1931 προς τον Μητροπολίτη, όπου, μεταξύ άλλων, αναφέρεται ότι «*...γνωρίζομεν υμίν ότι το σχέδιον του ανεγερθησομένου Ιερού ημων Ναού (τύπου Αγίου Φανουρίου)...*». Δεν γνωρίζω εάν εννοούν τον ναό του Αγίου Φανουρίου στον συνοικισμό Τράνσβααλ-Τούμπας, αυτό όμως είναι, κατά τη γνώμη μου, επουσιώδες. Το σημαντικό είναι η χρήση προτύπου. Στέρεψε η δημιουργική φαντασία; Από τη χρονολογία αυτή και εντεύθεν ξεκινά μία αλληλογραφία μεταξύ των τοπικών αρχόντων της Μητρόπολης και της πολιτικής εξουσίας στην οποία θα δοθεί λύση από τον μητροπολίτη μόλις το 1936[37], οπότε και θα ανοίξει ο δρόμος για την ανέγερση του νέου ναού. Το 1937 θα τεθεί ο θεμέλιος λίθος[38] και τα θυρανοίξια θα γίνουν το 1948[39]. Ο Γεννάδιος δεν θα προλάβει τα εγκαίνια του ναού, τα οποία θα γίνουν το 1953 από τον διάδοχό του Παντελεήμονα Α΄.

Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς τα σχετικά έγγραφα από τα οποία προκύπτει με βάση ποια κριτήρια επιλεγόταν ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού. Το 1940, σε έγγραφο της εκκλησιαστικής επιτροπής προς τη Μητρόπολη, αιτείται η αντικατάσταση του αρχικού σχεδίου του ναού, το οποίο ήταν «*πολυτελές και πολυδάπανον*» με τρούλο και σταυροειδείς τοξωτές οροφές, από μία βασιλική άνευ τρούλου[40]. Δεν φαίνεται να έγινε αποδεκτό το αίτημα, διότι ο νεοανεγερθείς ναός ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου τρουλαίου, με επιμηκυσμένο το δυτικό σκέλος του σταυρού (εικ. 14). Ο ίδιος ναός λειτουργεί μέχρι σήμερα, με τη διαφορά, ότι η ανάγκη για εξεύρεση ζωτικού χώρου οδήγησε σε αλεπάλληλες προσθήκες, οι οποίες ακρωτηρίασαν και έπνιξαν τον παλαιό ναό. Το εντυπωσιακό κλιμακοστάσιο στη δυτική πλευ-

---

35. *Ευεργετικόν της Ιεράς Μητροπόλεως Νεαπόλεως και Σταυρουπόλεως*, Νεάπολη Θεσσαλονίκης 1999, 33.

36. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, ο ναός κτίσθηκε συγχρόνως με τα σπίτια, Κ. Νίγδελης, *Ιερός Μητροπολιτικός ναός Αγίου Γεωργίου Νεαπόλεως*, Νεάπολη 2006, 34. Με τα θυρανοίξια του νεότερου ευρύχωρου ναού, κατατέθηκε αίτηση για την κατεδάφιση του παραπήγματος, όπως αποκαλείται, προκειμένου να αποδοθούν τα οικόπεδα στους δικαιούχους, Κ. Νίγδελης, ό.π.,72.

37. Κ. Νίγδελης, ό.π., 55.

38. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* ΚΑ΄ (1937), 241.

39. Κ. Νίγδελης, ό.π., 64.

40. Κ. Νίγδελης, ό.π., 71-72.

ρά και το προστώο με το τρίλοβο τοξωτό άνοιγμα όπου αυτό οδηγούσε έδωσαν τη θέση τους σε μία συμπαγή κατασκευή με κλιμακωτή ανωδομή και έναν ακαλαίσθητο, προεξέχοντα μαρμάρινο εξώστη καθώς επίσης και σε δύο παράπλευρα κλιμακοστάσια από τα βόρεια και τα νότια, τα οποία αποτελούν και την κύρια είσοδο στον ναό[41] (εικ. 15).

Το 1928, σύμφωνα με τη μαρμάρινη κτητορική επιγραφή[42], θεμελιώθηκε στον συνοικισμό Αμπελοκήπων ο πρώτος ξυλόστεγος ναΐσκος, αφιερωμένος αρχικά στην *Αγία Ευφημία* και στη συνέχεια, στη *Ζωοδόχο Πηγή*, με τη σύμφωνη γνώμη του Γεννάδιου, κατόπιν αιτήματος των κατοίκων[43]. Ο ναός κτίζεται με δαπάνες των προσφύγων από την Κωνσταντινούπολη και την Αδριανούπολη, οι οποίοι είχαν καταφύγει σ' αυτόν τον συνοικισμό. Η Μητρόπολη παραχώρησε μάλιστα και τα απαραίτητα Ιερά Σκεύη. Ο αρχικός στενάχωρος ναός έδωσε τη θέση του στον σημερινό ο οποίος από το 1931, που ξεκίνησε η διαδικασία ανέγερσής του, σε σχέδια Η. Ηλιάδη λόγω διοικητικών και οικονομικών δυσχερειών, ολοκληρώθηκε το 1947[44], ενώ τα εγκαίνια έγιναν το 1959[45]. Αν εξαιρέσουμε τον πρόναο, που διαμορφώθηκε το 1996, ο ναός διατηρεί την αρχική του μορφή, η οποία είναι μία τρίκλιτη βασιλική με δύο ανάλαφρα, πρωτότυπα, περίκεντρα, διάτρητα καμπαναριά, ενσωματωμένα στη βόρεια και στη νότια πλευρά του ναού (εικ. 16).

Πρόσφυγες από το Κορδελιό της Σμύρνης[46] και την Ανατολική Ρωμυλία κατά τα έτη 1924-1928 εγκαθίστανται στη συνοικία του Νέου Κορδελιού[47]. Στο σημείο όπου βρίσκεται ο *ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος*[48] εγκα-

---

41. *Ευεργετικόν*, ό.π., 33.

42. Ό.π., 50.

43. Ευ. Χεκίμογλου, *Οι Αμπελόκηποι έχουν ιστορία. Ιστορική προσέγγιση στην περιοχή Αμπελοκήπων Θεσσαλονίκης*, Δήμος Αμπελοκήπων 1998, 79-80.

44. ΑΜΘ, ΑΕ2, φακ. 54, υποφ. 1946, 1947, 1948. Αν και το σχέδιο Ηλιάδη εγκρίθηκε από το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων, δεν γνωρίζουμε αν υλοποιήθηκε, διότι, όπως προκύπτει από τα αρχεία της Μητρόπολης, λόγω έλλειψης πόρων, η εκκλησιαστική επιτροπή αρκέσθηκε στις επεκτάσεις σταδιακά του ήδη υπάρχοντος κτίσματος. Αναφέρουμε ενδεικτικά την προσθήκη του γυναικωνίτη το 1946, Ευ. Χεκίμογλου, *Οι Αμπελόκηποι*, ό.π., 82-85.

45. *Ευεργετικόν*, ό.π., 51.

46. Κατά τους Μαραβελάκη – Βακαλόπουλο η προέλευση αυτών των προσφύγων δεν ήταν ακριβώς το Κορδελιό αλλά η Παπά-Σκάλα απέναντι από τη Σμύρνη, στον κόλπο της Σμύρνης, Μ. Μαραβελάκης – Α. Βακαλόπουλος, *Οι προσφυγικές εγκαταστάσεις στην περιοχή της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1993, 75-76.

47. Π. Βακουφάρης, *Ελευθέρια - Ν. Κορδελιό, «Πατρίδες». Τότε και Τώρα*, Δήμος Ελευθερίου - Κορδελιού, Θεσσαλονίκη 1997, 305.

48. Στην Παπά-Σκάλα, τόπο προέλευσης των προσφύγων του Νέου Κορδελιού, ο σπουδαιότερος ναός ήταν αφιερωμένος στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος, Μ. Μαραβελάκης – Α. Βακαλόπουλος, ό.π., 76.

ταστάθηκαν το 1927-1928 πρόσφυγες από το Βασιλικό της Βουλγαρίας, οι οποίοι είχαν έρθει το 1914 στη Θεσσαλονίκη και διέμεναν αρχικά στον ναό της Αχειροποιήτου[49]. Τότε θα πρέπει να έκτισαν τον παλαιότερο ναό για τον οποίο δεν υπάρχουν φωτογραφικά τεκμήρια, από προφορικές, όμως, μαρτυρίες προκύπτει ότι ήταν ένα παραπηγματικό παρεκκλήσι. Γνωρίζουμε απλώς την ύπαρξή του χωρίς περαιτέρω στοιχεία. Το 1947 θεμελιώθηκε ο δεύτερος, κατά σειράν, ναός, η οικοδόμηση του οποίου ολοκληρώθηκε το 1966[50] (εικ. 17). Σε έγγραφο του 1947 προς τον Μητροπολίτη Θεσσαλονίκης αναφέρεται το νεοϊδρυθέν «*μικρόν παρεκκλήσιον εις μνήμην της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος ανεγερθέν δαπάναις των κατοίκων*»[51]. Σε άλλο όμως έγγραφο αναφέρεται ότι το 1935 ανήγειραν οι κάτοικοι του Νέου Κορδελιού «*εκ θεμελίων Ιερό ναό, ο οποίος παρέμενεν ημιτελής … το 1949 ίδρυσαν παρεκκλήσιον εντός του ημιτελούς ναού …*»[52]. Αυτός ο ναός (εικ. 18) εξυπηρέτησε τις λατρευτικές ανάγκες των προσφύγων μέχρι το 1984, οπότε θεμελιώθηκε ο σημερινός[53] (εικ. 19). Ούτε ο δεύτερος ναός σώζεται, υπάρχει όμως στοιχειώδες φωτογραφικό υλικό. Ανήκε στον τύπο της βασιλικής με τρούλο όπου ο οκταγωνικός ευρύχωρος τρούλος μαζί με τα τετράγωνα καμπαναριά στη ΒΔ και ΝΔ γωνία είναι τα κυρίαρχα μορφολογικά του στοιχεία[54].

Στην ίδια συνοικία έχουμε μία από τις σπάνιες περιπτώσεις όπου «σώζεται» ο πρώτος ναός και έτσι καθίσταται εμφανής η αντίθεση ανάμεσα στο παλιό και στο νέο. Πρόκειται για τον παλαιότερο *ναό του Αγίου Γεωργίου Ελευθερίων-Κορδελιού* (εικ. 20), ένα χαμηλό μονόχωρο δρομικό οικοδόμημα με σαμαρωτή στέγη, αλλά και με ένα κομψό τρουλωτό καμπαναριό στο ΒΔ άκρο, κτίσμα του 1920-1923[55], το οποίο, συντηρημένο και επισκευασμένο μετά

49. Π. Βακούφαρης, 305. Οι Μαραβελάκης – Βακαλόπουλος κάνουν λόγο για 50 οικογένειες, Μ. Μαραβελάκης – Α. Βακαλόπουλος, ό.π., 76.

50. Σε διάφορα έγγραφα του αρχείου της Μητρόπολης σχετικά με επιμέρους εργασίες αποπεράτωσης του ναού, με ημερομηνίες 16-2-1965/ 20-12-1956/ 29-4-1957, αναφέρονται αντίστοιχα τα ονόματα του υπομηχανικού Κωτσιμπού, του τεχνικού εργολάβου Αθ. Λολίδη και του εργολάβου Δημητρίου Μπίρδα.

51. ΑΜΘ έγγραφο αριθμ.515/ 11-8-1947. Ο πρωτοπρεσβύτερος Διονύσιος Κουκουσάς, ο οποίος υπηρετεί ως εφημέριος του ναού από το 1964, με πληροφόρησε ότι ο ναός άρχισε να οικοδομείται το 1947, όταν το Κορδελιό έγινε ενορία, και ολοκληρώθηκε επί των ημερών του το 1966. Και από τη θέση αυτή τον ευχαριστώ για τις πληροφορίες.

52. ΑΜΘ έγγραφο αριθμ. 335/14-6-1950.

53. *Ευεργετικόν*, ό.π., 79.

54. Π. Βακούφαρης, ό.π., 315. *Ευεργετικόν*, 79.

55. Δεν είναι εξακριβωμένη η ακριβής χρονολογία ανέγερσής του. Μία πληροφορία δίνει τη χρονολογία 1920, *Ευεργετικόν*, ό.π., 62. Υπάρχει όμως και μία αναφορά σε ναό το 1924 ρυθμού βασιλικής, ο οποίος διαδέχθηκε μία παράγκα τενεκεδένια που εξυπηρετούσε τις ανάγκες των ενοριτών, Π. Βακούφαρης, ό.π., 203.

τον βομβαρδισμό του 1944 αλλά και πρόσφατα, ορθώνεται διστακτικά δίπλα στη φιλόδοξη κατασκευή του 1974-1980[56] (εικ. 21) για να θυμίζει πού φώλιασαν οι ταλαίπωροι πρώτοι κάτοικοι την πίστη τους[57]. Ο αρχικά ξυλόπηκτος ναός, μετά από τις επισκευές, έγινε πλινθόκτιστος επί λίθινων θεμελίων με ξύλινη κεραμοσκεπή, ενώ στο εσωτερικό διατηρήθηκαν τότε (δεν υπάρχουν σήμερα) οι δύο ξύλινες κιονοστοιχίες που διαμόρφωναν τα τρία κλίτη. Οι διαστάσεις του ναού ήταν 11x20 μ. περίπου[58]. Ενδεικτικό στοιχείο της ένδειας της εποχής είναι το αίτημα το 1923 των ενοριτών προς τον Μητροπολίτη για την αποστολή εικόνων για την τέλεση της Θείας Λατρείας[59].

Ένας από τους παλαιότερους είναι ο πρώτος *ναός του Αγίου Γεωργίου στο Καλοχώρι*[60], μία τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική η οποία άρχισε να κτίζεται το 1913 με την πρωτοβουλία του μακεδονομάχου αρχιμανδρίτη Γρηγόριου Κουτσουδάκη και χρηματική επιχορήγηση από την κυβέρνηση Βενιζέλου[61]. Τα εγκαίνια του ναού έγιναν τελικά στις 14-9-1935[62] (εικ. 22). Τότε η κοινότητα είχε πάνω από 200 κατοίκους. Είναι χαρακτηριστικό ότι, στον ίδιο χώρο, στεγαζόταν και διτάξιο σχολείο και η κατοικία του εφημέριου. Το 1941 και το 1947 πραγματοποιήθηκαν επισκευές, ενώ μόλις το 1967 απέκτησε και κωδωνοστάσιο. Δυστυχώς και αυτός ο παλαιός ναός κατεδαφίσθηκε το 1992 και στη θέση του οικοδομήθηκε αίθουσα για τις ανάγκες της ενορίας. Στην αίθουσα αυτή δημιουργήθηκε παρεκκλήσι, στην Αγία Τράπεζα του οποίου τοποθετήθηκε το εγκαίνιο του παλαιού ιστορικού ναού. Ο νέος ναός, μία τρίκλιτη βασιλική με περίστωο και δύο εντυπωσιακά καμπαναριά στις γωνίες του περιστώου, ο οποίος δεσπόζει στο κέντρο της πλατείας, θεμελιώθηκε το 1953 μπροστά από τον παλαιό και εγκαινιάσθηκε το 1989[63] (εικ. 23).

---

56. *Ευεργετικόν*, ό.π., 62.

57. Ευχαριστίες οφείλω στον πρωτοπρεσβύτερο Βασίλειο Ταγαράκη για τις πληροφορίες σχετικά με τον παλαιότερο ναό.

58. Οι εργασίες πραγματοποιήθηκαν με τις εισφορές των κατοίκων, Π. Βακούφαρης, ό.π., 203. Κ. Νίγδελης – Ν. Στρατηλάτη, *Ιερός Ναός Αγίου Γεωργίου*, Ελευθέρια - Κορδελιό, 2007, 11.

59. ΑΜΘ έγγραφο αριθμ. 409/ 29-1-1923.

60. Στο Καλοχώρι, το 1926, ζούσαν 228 προσφυγικές οικογένειες από την Θράκη, την Βουλγαρία και την Δυτική Μικρά Ασία, Μ. Μαραβελάκης – Α. Βακαλόπουλος, ό.π., 171.

61. Η χρονολογία 1913 προκύπτει από έγγραφο του Δημοτικού σχολείου Καλοχωρίου υπ' αριθμ. 14/15-3-1942, όπου αναφέρεται ότι η εκκλησία και το σχολείο μοιράζονταν τον ίδιο περίβολο. Ευχαριστώ τον πρωτοπρεσβύτερο και προϊστάμενο του ναού Βασίλειο Καπετανόπουλο για τις πληροφορίες.

62. Β. Κουτσούδη – Κ. Σκερλετοπούλου, *Η ιστορία του τόπου μας. Καλοχώρι Θεσσαλονίκης*, Καλοχώρι 2008, 127.

63. *Ευεργετικόν*, ό. π.,76. Β. Κουτσούδη – Κ. Σκερλετοπούλου, ό.π., 121, 124-125.

Το 1947 θεμελιώθηκε και ο *ναός του Αγίου Παντελεήμονος στη Νέα Μαγνησία*, η οποία φιλοξένησε πρόσφυγες από τη Μαγνησία, την Προύσα και τη Σμύρνη αλλά και τη Θράκη[64]. Πρόκειται για ένα λιτό οικοδόμημα, μία κλασική τρίκλιτη βασιλική (εικ. 24). Μοναδική ευχάριστη νότα στον απέριττο επιχρισμένο ναό είναι τα επάλληλα παράθυρα του τετράγωνου καμπαναριού το οποίο δείχνει σα να εισβάλλει στον κυρίως ναό από τα βόρεια αποκρύπτοντας ολοκληρωτικά το βόρειο κλίτος. Το καμπαναριό, το 1958, ήταν ακόμη ημιτελές, όπως προκύπτει από έγγραφο της Μητρόπολης με ημερομηνία 5-12-1958. Η προσκόλληση, σε μεταγενέστερη εποχή (1975), από τα δυτικά και τα νότια ενός χαμηλού περιμετρικού κλίτους, θεωρούμε ότι αλλοίωσε άτεχνα και τάραξε την ηρεμία της απλοϊκής αρχικής κατασκευής.

Τρίκλιτη βασιλική με τρούλο, στην ουσία τρουλίσκο, ήταν ο αρχικός *ναός της Αγίας Παρασκευής*[65] *στη Νέα Μενεμένη*, που άρχισε να οικοδομείται το 1924 και λειτούργησε μέχρι το 1982, οπότε ανεγέρθηκε ο σημερινός ναός[66]. Φαίνεται ότι το απλό σχήμα της βασιλικής δεν ήταν αρκετό για τους κατοίκους της περιοχής, γι' αυτό θεώρησαν ότι απλά ένας έστω και μικρός τρούλος θα μπορούσε να «εμφυτευθεί» στην ανωδομή και έτσι ο ναός να αποκτήσει μία πιο βυζαντινή μορφολογία, όπως φαίνεται σε παλιά φωτογραφία[67] (εικ. 25). Κατά καιρούς πραγματοποιούνταν διάφορες προσθήκες, όπως το 1949 που εγκρίθηκε η ανοικοδόμηση του νάρθηκα υπό τον εργοδηγό Αριστείδη Σωτηρίου[68]. Σε άλλο έγγραφο της 25ης Ιουνίου 1962 αναφέρεται το όνομα του Πολιτικού Μηχανικού Στέφανου Στεφανάκη για τη διασκευή πρόναου και γυναικωνίτου (εικ. 26).

Μία πιο περίτεχνη εκδοχή της τρίκλιτης βασιλικής, με ενσωματωμένο καμπαναριό στα ΒΔ, βλέπουμε στο *ναό των Αγίων Πάντων Ξηροκρήνης* ο οποίος θεμελιώθηκε το 1933[69] (εικ. 27). Αρχικά υπήρχε ένας ναΐσκος του 1923[70]

---

64. *Ευεργετικόν*, ό.π., 82. Μ. Μαραβελάκης – Α. Βακαλόπουλος, ό.π., 115.

65. Στην Αγία Παρασκευή ετιμάτο και η «καθολική» εκκλησία των κατοίκων της Μενεμένης της Μ. Ασίας, Μ. Μαραβελάκης – Α. Βακαλόπουλος, ό.π., 73.

66. *Ευεργετικόν*, ό.π., 85. Από τους Μ. Μαραβελάκη – Α. Βακαλόπουλο, ό.π., 70, δίδεται χρονολογία πρώτης εγκατάστασης των προσφύγων στη Νέα Μενεμένη το 1926.

67. Και από τη θέση αυτή επιθυμώ να ευχαριστήσω τον πρωτοπρεσβύτερο Ανδρέα Κτενιαδάκη για τη σχετική φωτογραφία.

68. ΑΜΘ έγγραφο αρ. 697/ 19-10-1949.

69. Στο αρχείο της Μητρόπολης υπάρχει, με ημερομηνία 9-4-1933, το πρωτόκολλο προσωρινής και οριστικής παραλαβής από κλιμάκιο του Υπουργείου «*των υπό του εργολάβου Γεωργίου Σάββα εκτελεσθεισών εργασιών προς ανέγερσιν του ιερού ναού των Αγίων Πάντων …*». Σύμφωνα με το ίδιο έγγραφο είχε προηγηθεί στις 7-12-1932 επιμέτρηση του μηχανικού Αλέξανδρου Θεοδοσιάδη.

70. Κ. Τομανάς, *Δρόμοι και γειτονιές της Θεσσαλονίκης μέχρι το 1944*, Θεσσαλονίκη 1997, 234.

ο οποίος εγκαινιάσθηκε το 1924[71]. Το 1926, ο επίσκοπος Απαμείας Βασίλειος απευθύνει επιστολή στον προϊστάμενο του γραφείου σχεδίου πόλεως και ζητά τη διεύρυνση του ναού[72]. Η αφιέρωση του ναού στους Άγιους Πάντες οφείλεται εν μέρει στον Γεννάδιο, ο οποίος αποδέχθηκε τη σχετική πρόταση του προϊσταμένου της ενοριακής επιτροπής πατέρα Άνθιμου Λαζαρίδη λόγω του ότι υπήρχαν διαφωνίες μεταξύ των προσφύγων για την επιλογή του αγίου[73].

Ο ναός, ως προς τον αρχιτεκτονικό τύπο (ο πρόναος αποτελεί σύγχρονη προσθήκη) αλλά και ως προς τη θέση και τη μορφολογία του καμπαναριού, θυμίζει τον ναό του Αγίου Παντελεήμονος της Νέας Μαγνησίας (εικ. 24) χωρίς βέβαια τη μεταγενέστερη προσθήκη του περιδρόμου. Στους Άγιους Πάντες όμως, ίσως λόγω του μεγάλου χρονικού διαστήματος που απαιτήθηκε για την ολοκλήρωσή του (1933-1967) και της έντονης επιθυμίας των περιοίκων για την απόκτησή του, παρατηρείται μία κατάχρηση διακοσμητικών τόξων και αψιδωμάτων τα οποία προκαλούν αίσθημα κορεσμού. Τα πλίνθινα τόξα των δίλοβων παραθύρων με τους μαρμάρινους κιονίσκους ανάμεσα στις μακριές πλευρές, αυτά των θυρίδων του καμπαναριού καθώς επίσης το μεγάλο τρίλοβο παράθυρο στη δυτική όψη του μεσαίου κλίτους στο ύψος του γυναικωνίτη θα αρκούσαν για να διανθίσουν τη μονοτονία του δρομικού κτίσματος.

Θα κλείσουμε μ' έναν ναό ο οποίος θεμελιώθηκε το 1927 και εγκαινιάσθηκε το 1930 (27-7-1930), σε εξαιρετικά σύντομο δηλαδή χρονικό διάστημα για τις σχετικά μεγάλες διαστάσεις του. Σε έγγραφο όμως της 30ης Μαρτίου 1931 της ενοριακής επιτροπής του ναού προς τον Μητροπολίτη ο ναός αναφέρεται ως ημιτελής και μνημονεύεται το όνομα του αρχιτέκτονα Μανούσου[74]. Σε άλλο δε έγγραφο (10-5-1956) του επιβλέποντος πολιτικού μηχανικού Αλέκου Σακλαμπάνη ο ναός δεν είχε αποκτήσει ακόμη κεραμοσκεπή.

Πρόκειται για τον ναό του *Αγίου Παντελεήμονος στην Πολίχνη*. Ο πρώτος αυτός ναός δυστυχώς δεν σώζεται σήμερα. Από μία παλιά φωτογραφία φαίνεται ότι ανήκε στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλο με ενδιαφέροντα μορφολογικά στοιχεία, όπως το διπλό τεθλασμένο γείσο, οι επάλληλες σειρές φωτιστικών ανοιγμάτων, το καμπαναριό προσκολημμένο πάνω από τη δυτική είσοδο[75] (εικ. 28). Η γενική μορφολογία κυρίως της ανωδομής προδίδει επιρροές από τη ρωσική ναοδομία. Αυτό ίσως να έχει σχέση με την ποντιακή προέλευση των κατοίκων της περιοχής. Αν και δεν εντάσσεται στα χρονικά όρια του θέματός μας, θα θέλαμε να δείξουμε τον διάδοχο σημερινό

---

71. *Γρηγόριος ο Παλαμάς* Η' (1924), 216.
72. ΑΜΘ, Κώδικας 48, 27 Νοεμβρίου 1926.
73. Κ. Τομανάς, ό.π.
74. ΑΜΘ έγγραφο αρ. 120/1931.
75. *Ευεργετικόν*, ό.π., 102.

ναό του Αγίου Παντελεήμονος (αρχιτέκτονας Δημήτριος Χρηστίδης), των 2000 τ.μ., που θεμελιώθηκε το 1982 και αποτελεί μία φιλόδοξη εντυπωσιακή κατασκευή. Αναρωτιόμαστε όμως ποια λειτουργική σκοπιμότητα εξυπηρετεί ένας ναός τέτοιων διαστάσεων με μία τόσο περίπλοκη μορφολογία.

Από την επιλεκτική αυτή παρουσίαση των ναών της πόλης γύρω από την πόλη, που ανεγέρθηκαν από τους πρόσφυγες για τους πρόσφυγες, στα κρίσιμα χρόνια μετά το 1912, διαπιστώνουμε τα εξής:

Όλοι ανεξαιρέτως οι ναοί έχουν να επιδείξουν μία διαδρομή από το απλό στο σύνθετο για λόγους καθαρά πρακτικούς, σε άμεση συνάρτηση με τις απαιτήσεις της τοπικής κοινωνίας. Δεν ανιχνεύονται βαθύτερες πνευματικές αναζητήσεις ούτε ιδιαίτερη βιωματική σχέση μεταξύ των δημιουργών και του κτίσματος. Αναφορικά με τις αρχικές φάσεις αυτών των ναών δεν γεννάται λόγος για αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, αφού κτίσθηκαν με συνοπτικές διαδικασίες. Πρόκειται για ναούς χαμηλούς, εσωστρεφείς, φτιαγμένους με ό,τι διαθέσιμο οικοδομικό υλικό υπήρχε, κυρίως ξύλα, πλιθιά, λαμαρίνες, πισσόχαρτα. Η Εκκλησία βέβαια, όπως προκύπτει από τα σχετικά έγγραφα των αρχείων, συνδράμει ηθικά και υλικά σ' αυτή την προσπάθεια. Είναι χαρακτηριστική η συμβολική τελετή παράδοσης 1.000 ναών από τον Αρχιεπίσκοπο προς τον Βασιλέα «*εις μνημόσυνον του τελευταίου αυτοκράτορος του Βυζαντίου και των μετ' αυτού πεσόντων τελευταίων προμάχων*» που πραγματοποιήθηκε στον Παρνασσό το 1953. Δόθηκε δε ως δώρο αντίγραφο του ναού της Γοργοεπηκόου Άγιος Ελευθέριος-Μικρή Μητρόπολη «*επί του οποίου αποτυπούται η σφραγίς της ενότητος του ελληνικού και του χριστιανικού πολιτισμού*»[76].

Τη λιτότητα των αρχικών παραπηγματικών ναών θα διαδεχθεί η πυκνή, δυναμική έκφραση των νεότερων. Οι νέοι ναοί είναι μεγάλων διαστάσεων και επιβάλλονται στον χώρο. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε ότι τη στιγμή που η παλιά πόλη πνίγει τους ιστορικούς της ναούς, παρά την εκ βάθρων πολεοδομική και αρχιτεκτονική αναμόρφωσή της που επιχειρείται μετά την πυρκαγιά του 1917[77], οι νέοι ναοί αναπνέουν, ξεχωρίζουν και προβάλλονται, αν και η μαζική άφιξη των προσφύγων και η ανάγκη για την άμεση στέγασή τους προκάλεσε μία μάλλον άμορφη και άναρχη χωροταξική δόμηση. Δύο είναι οι κυρίαρχοι αρχιτεκτονικοί τύποι, η βασιλική και ο τρουλαίος σταυροειδής εγγεγραμμένος. Τα καμπαναριά, ενσωματωμένα στο ογκομετρικό περίγραμμα του ναού, αποτελούν κοινό τυπολογικό χαρακτηριστικό. Ο πλουραλισμός και ο εκλεκτισμός της αστικής αρχιτεκτονικής της δεκαετίας του 1930 δεν

---

76. *Εκκλησία* Λ' (1953), σ. 184.

77. Α. Καραδήμου-Γερολύμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917. Ένα ορόσημο στην ιστορία της πόλης και στην ανάπτυξη της ελληνικής Πολεοδομίας*, Θεσσαλονίκη 1995.

φαίνεται να επηρεάζουν την εκκλησιαστική αρχιτεκτονική. Ούτε όμως η εκλεκτιστική και νεοκλασικίζουσα τεχνοτροπία στη ναοδομία του τέλους του 19ου αι. με αρχές του 20ού αι. φαίνεται να συγκινεί τους δημιουργούς των νεόδμητων ναών[78]. Η εξήγηση είναι απλή. Η επιστροφή στις ρίζες θωρακίζει την ευάλωτη ψυχοσύνθεση των προσφύγων. Συσπειρώνονται γύρω από το ιδεολογικό περιεχόμενο του Ελληνισμού. Οι πρόσφυγες δημιουργούν με πίστη κυρίως, ίσως και με γνώση, κουβαλώντας μέσα τους την παράδοση της Ορθοδοξίας. Είναι παρηγορητικό ότι ο κάθε ναός έχει τη δική του προσωπικότητα, αποτελεί αυτόνομη αξία χωρίς όμως να μπορεί να γίνει λόγος για καινοτόμες ιδέες και ευρηματικότητα. Είναι βέβαια γεγονός ότι η αιφνίδια αύξηση του πληθυσμού ωθεί στην αναζήτηση βιαστικών λύσεων και δεν αφήνει περιθώρια για πειραματισμούς. Υπάρχει διάλογος με την παράδοση; Σε γενικές γραμμές ναι. Τα βιώσιμα στοιχεία της παράδοσης, ο σταυρός, ο τρούλος, η καμπύλη, το τόξο είναι ευδιάκριτα. Μήπως όμως υπάρχει μία στείρα απομίμηση μορφολογικών τύπων, μία αναπαραγωγή του κελύφους και μία απώλεια της ουσίας; Μήπως όλα αυτά είναι απλά μία επένδυση; Μπορούμε να πούμε ότι αυτοί οι ναοί εγκαινιάζουν νέο κεφάλαιο στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική; Μάλλον όχι. Εδώ συμβαίνει αυτό που επισημαίνει ο Φιλιππίδης, ότι δηλαδή «*η βυζαντινή μορφολόγηση γίνεται με σκελετό από μπετόν αρμέ και γεμίσματα από πλινθοδομή*»[79]. Η λεπτομέρεια είναι αυτή που κάνει τη διαφορά. Για παράδειγμα, η απόλυτα συμμετρική κατανομή των όγκων, η κανονικότητα των χαράξεων, η ακρίβεια των σχημάτων μπορεί να δίνουν ένα άψογο, από κατασκευαστική άποψη, κτίσμα αλλά και μία ψυχρή και τυποποιημένη συμπαράθεση όγκων. Απουσιάζει εκείνη η ηθελημένη γραφική ακανονιστία των βυζαντινών ναών, όπου, μέσα από τη διαφορετικότητα, προέκυπτε η ενότητα. Απουσιάζουν οι έκκεντρες τοποθετήσεις και οι ασυμμετρίες των επιμέρους αρχιτεκτονικών λεπτομερειών, ο μορφολογικός πλουραλισμός των προσόψεων όπου η κάθε όψη είχε και διαφορετική μορφολογία, οι οδοντωτές ταινίες των γείσων, τα κεραμοπλαστικά κοσμήματα, η πέτρα, το τούβλο. Υπάρχει μόνο οπλισμένο σκυρόδεμα, επιχρισμένες τοιχοποιίες και επενδύσεις. Δηλαδή επιφάνεια. Ίσως γι' αυτό, όταν αντικρύζει κανείς αυτούς τους ναούς, δεν μπορεί να νοιώσει τη βαθιά κατάνυξη και το δέος που αισθάνεται όταν αντικρύζει και όταν λειτουργείται στις βυζαντινές εκκλησίες της πόλης. Γιατί απλώς οι «νε-

---

78. Στο γύρισμα του αιώνα η Θεσσαλονίκη διακρίνεται για τον πολυεθνικό της χαρακτήρα και επανασχεδιάζεται με πρότυπα κυρίως δυτικοευρωπαϊκά. Λίγο πριν από την απελευθέρωση θεωρείται «η πιο σύγχρονη πόλη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας», Β. Κολώνας, *Η εκτός των τειχών επέκταση της Θεσσαλονίκης. Εικονογραφία της συνοικίας Χαμηδιέ (1885-1912)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1991.

79. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική, 1830-1980*, Αθήνα 1984, 139.

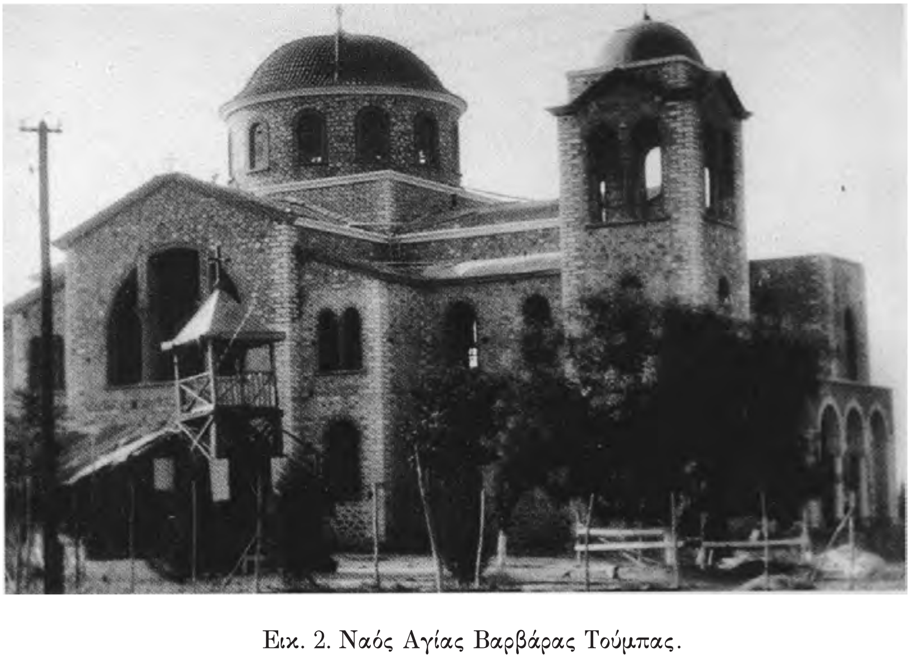
οβυζαντινοί» αυτοί ναοί είναι τα σημάδια μιας πόλης που γιγαντώθηκε απότομα και είναι ναοί που κτίσθηκαν σε εποχές οικονομικής δυσπραγίας, με προσωπική πολλές φορές εργασία των ενοριτών υπό την επίβλεψη των ιερέων, οι οποίοι ίσως δεν διέθεταν πάντα τη γνώση αλλά και τη διάκριση για να αποβάλουν από τον ναό κάθε περιττό μορφολογικό στοιχείο. Αυτό όμως δεν αποτελεί δικαιολογία, γιατί, εφόσον πάσχιζαν να επαναπροσδιορίσουν τα βιωτικά τους δεδομένα στρεφόμενοι, όπως είναι λογικό, προς την παράδοση, θα έπρεπε πρώτα να μαθητεύσουν σ' αυτή. Άλλωστε, η παράδοση αυτή ζούσε δίπλα τους, εντός των τειχών.

Θα ήθελα όμως να κλείσω μ' έναν τόνο πιο αισιόδοξο, γιατί θεωρώ ότι, παρά τις όποιες αδυναμίες των νεότερων οίκων προσευχής και λατρείας, «*η βυζαντινή εκκλησία μ' όλο το βάρος και τη σκόνη της ιστορίας, δεν έχει αποκοπεί οργανικά από το ζωντανό σώμα. Ζει με τη βαθιά ανάσα των χρόνων, που αφομοιώνεται με τη σύγχρονη αναπνοή της πολιτείας*»[80].

80. Γ. Βαφόπουλος, «Το Παραμύθι της Θεσσαλονίκης», *Αφιέρωμα στη Θεσσαλονίκη, Νέα Εστία* 118 (1985), 19.

Εικ. 1. Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος Αλεξιάδης (1912-1951).





Εικ. 2. Ναός Αγίας Βαρβάρας Τούμπας.



Εικ. 3. Ναός Αγίας Βαρβάρας Τούμπας.



Εικ. 4. Ναός Αγίας Βαρβάρας Τούμπας.



Εικ. 5. Ναός Αγίας Μαρίνας Τούμπας.



Εικ. 6. Ναός Αγίας Μαρίνας Τούμπας.



Εικ. 7. Ναός Αγίου Θεράποντα Τούμπας.



Εικ. 8. Ναός Αγίου Φανουρίου Τούμπας.



Εικ. 9. Ναός Αγίου Φανουρίου Τούμπας.



Εικ. 10. Ναός Αγίου Σπυρίδωνα Τριανδρίας.



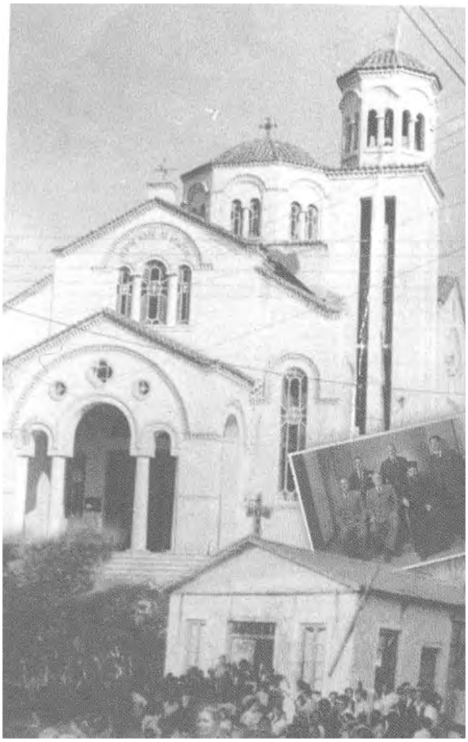
Εικ. 11. Ναός Αγίου Σπυρίδωνα Τριανδρίας.



Εικ. 12. Ναός Αγίου Σπυρίδωνα Τριανδρίας.



Εικ. 13.
Ναός Αγίου Γεωργίου
Νεάπολης.



Εικ. 14.
Ναός Αγίου Γεωργίου
Νεάπολης.



Εικ. 15. Ναός Αγίου Γεωργίου Νεάπολης.



Εικ. 16. Ναός Ζωδόχου Πηγής Αμπελοκήπων.



Εικ. 17. Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Κορδελιού.



Εικ. 18. Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Κορδελιού.



Εικ. 19. Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Κορδελιού.



Εικ. 20. Ναός Αγίου Γεωργίου Ελευθερίων - Κορδελιού.



Εικ. 21. Ναός Αγίου Γεωργίου Ελευθερίων - Κορδελιού.



Εικ. 22. Ναός Αγίου Γεωργίου Καλοχωρίου.



Εικ. 23. Ναός Αγίου Γεωργίου Καλοχωρίου.



Εικ. 24. Ναός Αγίου Παντελεήμονος Νέας Μαγνησίας.



Εικ. 25. Ναός Αγίας Παρασκευής Νέας Μενεμένης.



Εικ. 26. Ναός Αγίας Παρασκευής Νέας Μενεμένης.



Εικ. 27. Ναός Αγίων Πάντων Ξηροκρήνης.



Εικ. 28. Ναός Αγίου Παντελεήμονος Πολίχνης.



Εικ. 29. Ναός Αγίου Παντελεήμονος Πολίχνης.

Ιωάννης Α. Καρατζόγλου

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΤΩΝ ΘΕΣΣΑΛΙΚΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ

Από την έρευνα προέκυψαν μέχρι στιγμής 21 γνωστές εκκλησίες[1], οι οποίες ανήκουν γεωγραφικά σε 3 περιοχές: Μουζάκι 7 ναοί, Αργιθέα 5 ναοί και Νεβρόπολη 9 ναοί. Οι τρεις αυτές περιοχές μαζί με τη Ρεντίνα καλύπτουν όλη την ορεινή περιοχή του νομού Καρδίτσας, δηλ. τα θεσσαλικά Άγραφα, και πολύ μικρό μέρος της πεδιάδας στην περιοχή του Μουζακίου.

Τυπολογικά, οι 21 ναοί χωρίζονται ειδικότερα ως εξής:

Α) ξυλόστεγοι (6 ναοί, 28,57% του συνόλου):

1. μονόκλιτες ξυλόστεγες βασιλικές (2, 9,53%): <u>Άγ. Ιωάννης Μοσχάτου (1844)</u>, Άγ. Απόστολοι Μοσχάτου (1862).

2. τρίκλιτες ξυλόστεγες βασιλικές (4, 19,04%): Άγ. Νικόλαος Πορτιού (1871), Αγ. Παρασκευή Ανθοχωρίου (1887), <u>Άγ. Νικόλαος νεκροταφείου Μουζακίου (1894)</u>, Αγ. Παρασκευή Καροπλεσίου (1896).

Β) οι θολωτοί (15 ναοί, 71,43%):

3. τρίκλιτες θολωτές βασιλικές (5, 23,81%): Άγ. Δημήτριος Μεσενικόλα (1842), Άγ. Απόστολοι Πύργου Ιθώμης (1845), Αγ. Παρασκευή Ελληνόπυργου (1858), Άγ. Ιωάννης Πρόδρομος Φαναρίου (1873), <u>Μεταμόρφωση Καταφυλλίου (1884)</u>.

4. αθωνίτικοι (τρίκλιτοι) (2, 9,53%): Αγ. Τριάδα Μορφοβουνίου (τ. Βουνεσίου, 1858), <u>Άγ. Παντελεήμων Νεράιδας Πεζούλας (1860)</u>.

5. σταυροειδείς εγγεγραμμένοι με τρούλλο (1, 4,76%): <u>Κοίμηση Χάριτος (τ. Κρανιάς) Πετριλίων (1885)</u>.

6. τρουλλαίες βασιλικές (μονόκλιτες και τρίκλιτες) (2, 9,53%): <u>ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης (1846)</u>, Κοίμηση Κρυοπηγής (τ. Ζερετσίου, τέλος 19ου αι.).

7. μονόκλιτες καμαροσκέπαστες βασιλικές (2, 9,53%): Άγ. Δημήτριος Πορτίτσας (1834), <u>Κοίμηση Πορτίτσας (1843)</u>.

---

1. Δηλ. με στοιχεία τεκμηρίωσης: φωτογραφίες, αναγνώριση τύπου (= σχεδίου), μετρημένα σκαριφήματα, χρονολόγηση. Οι ναοί του 19ου αι. στα θεσσαλικά Άγραφα υπολογίζω ότι είναι περισσότεροι από 30, αλλά δεν είναι όλοι ακόμη επαρκώς τεκμηριωμένοι.

8. μονόκλιτοι αθωνίτικοι και παραπλήσιοι (3, 14,28%): Άγ. Γεώργιος Ελληνόπυργου (1818)[2], Άγ. Ιωάννης Βλασίου (1871), Άγ. Χαράλαμπος Λεοντίτου (1882).

Για την οικονομία της δημοσίευσης θα παρουσιαστούν παρακάτω σύντομα μόνον ένας ναός από κάθε μία από τις παραπάνω τυπολογικές ομάδες και συγκεκριμένα οι υπογραμμισμένοι του προηγούμενου καταλόγου.

1. Άγ. Ιωάννης Μοσχάτου (1844) (εικ. 1, 2)

Πρόκειται για μεγάλη, μονόκλιτη, ξυλόστεγη βασιλική με επίπεδη οροφή. Βρίσκεται στο κέντρο του χωριού, επάνω στον δημόσιο δρόμο που ενώνει την Καρδίτσα με τη Μ. Κορώνης, σε υψόμετρο 440 μ. Έχει γενικές εξωτερικές διαστάσεις 10,60x20 μ. χωρίς την κόγχη του ιερού. Στη νότια πλευρά, απ' όπου και η κυρία είσοδος, προσαρτάται ανοιχτή στοά με μεταλλικούς στύλους πιθανόν στη θέση παλιότερης ξύλινης. Στον άξονα της δυτικής όψης υψώνεται τετράγωνο διαβατικό-καμπαναριό που οδηγεί στη δυτική είσοδο και έχει προστεθεί σε μεταγενέστερη φάση. Η κόγχη του ιερού είναι πλατειά, ημικυκλική εσωτερικά και τμήμα κύκλου εξωτερικά, όπου υπάρχουν πέντε τυφλά αβαθή αψιδώματα. Στο μεσαίο αψίδωμα διαφαίνεται στενή αρχική φωτοθυρίδα του ιερού, κλεισμένη σήμερα. Στον άξονα του ίδιου αψιδώματος διαβάζεται χαραγμένη σε πέτρα η χρονολογία κτίσεως του ναού: 1844. Ο ναός φωτίζεται επαρκώς από πέντε παράθυρα στον βόρειο και ισάριθμα στον νότιο τοίχο και από ένα στον ανατολικό και τον δυτικό. Η Αγία Τράπεζα είναι κτιστή τετράγωνη, ενώ πλην της κεντρικής κόγχης υπάρχουν οι τρεις συνήθεις: πρόθεση, διακονικό και θαλασσίδιο. Το τέμπλο με τρεις θύρες και έξι θέσεις δεσποτικών εικόνων είναι ξυλόγλυπτο, αλλά νεώτερο. Η οριζόντια οροφή χωρίζεται σε 3x3 διάχωρα. Ο ναός έχει μερικώς αλλοιωθεί από μεταγενέστερες επεμβάσεις.

2. Άγιος Νικόλαος νεκροταφείου Μουζακίου (1894) (εικ. 3, 4)

Βρίσκεται στη Β.Δ. άκρη του Μουζακίου, σε υψόμετρο 180 μ., και χρησι-

2. Ο Άγ. Γεώργιος Ελληνόπυργου είναι μονόκλιτος με πλάγιους χορούς και κάλυψη παραπλήσια με τους «μονόκλιτους αθωνίτικους της Πίνδου» ή του «τύπου Καραϊσκάκη», στον οποίον ανήκουν οι άλλοι δύο ναοί της ομάδας. Ο ναός είναι δημοσιευμένος στο άρθρο του γράφοντος, «Ναοί με σταυρεπίστεγη ή παραπλήσια κάλυψη στα θεσσαλικά Άγραφα», στην έκδοση του Ε.Μ.Π., *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* (στο εξής *Εκκλησίες*), τ. 5, Αθήνα 1998, σσ. 101-106. Βλ. επίσης παπα-Βασίλη Σιούφα, «Ελληνόπυργος, το χωριό μου», Αθήνα 1986, σσ. 111-112 και σποράδην.

μεύει από δεκαετίες ως ναός νεκροταφείου. Είναι μία τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική μέσων εξωτερικών διαστάσεων 8,70x13,20 μ. χωρίς την κόγχη του ιερού. Τρία ζεύγη ξύλινων κιόνων στηρίζουν τη στέγη και διαχωρίζουν τα κλίτη. Απ' αυτούς οι δύο ανατολικοί, τετράγωνης διατομής 20x20 εκ., κρύβονται πίσω από το ξύλινο νεοκλασσικίζον τέμπλο, ενώ οι τέσσερις άλλοι, πιθανότατα της ίδιας διατομής αλλά επενδεδυμένοι με επίχρισμα, εμφανίζουν κυκλική διατομή διαμέτρου 37 εκ. και ξύλινα κλασικίζοντα κιονόκρανα, ενώ τα ψευδοτόξα που στηρίζουν είναι από μπαγδατί. Δύο ακόμη τετράγωνους ξύλινους κίονες (περίπου 20x20 εκ.) επισημάναμε το 1984 ενσωματωμένους στον αλλοιωμένο σήμερα δυτικό τοίχο εκατέρωθεν σκάλας που οδηγούσε σε δυτική είσοδο.

Το πάχος του νότιου τοίχου είναι 73 εκ., του ανατολικού ~ 65 εκ., του δυτικού τώρα περίπου 55 εκ. και του βόρειου μόνο 28 εκ. Ο τελευταίος είναι πιθανότατα ξανακτισμένος και έχει στο δυτικό άκρο του νεώτερη είσοδο. Στο δυτικό μέρος του νότιου τοίχου υπάρχει η αρχική είσοδος με λίθινους σταθμούς και υπέρθυρο, επάνω στο οποίο υπάρχει εκατέρωθεν σταυρού η εξής λιθανάγλυφη επιγραφή: 1894 ΜΑΡΤΗΟΥ 20/ ΣΤΕΡΓΗΟΣ ΒΑ(Σ)ΗΛΙΟΥ/ ΕΚΤΗΤΟΡΟΣ/ ΔΟΥΣΚΟ/ ΤΑΣΟΥ ΓΕΟΡΓΙΟΥ/ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΠΑΝΑΓΙΟΤ/Η Κ(ΑΙ) Δ ΠΡ ΠΟΤΟ ΠΗΤΡΟΠΗ.

Χαρακτηριστικό του ναού είναι ότι η οριζόντια οροφή του μεσαίου κλίτους βρίσκεται στα 5,02 μ. από το δάπεδο, ενώ οι οροφές των πλαγίων κλιτών είναι χαμηλότερα στα 4,26 μ. Έχουμε λοιπόν μία διαμόρφωση που τονίζει το μεσαίο κλίτος όχι μόνο σε πλάτος αλλά και σε ύψος, χωρίς φυσικά στη μικρή αυτή υψομετρική διαφορά να υπάρχει φωταγωγός. Η χαρακτηριστική αυτή διαμόρφωση συναντάται σε δύο τρίκλιτες ξυλόστεγες βασιλικές του γειτονικού χωριού Πορτί, την Κοίμηση (16ου αι.) και τον Άγιο Νικόλαο (19ου αι. στη θέση παλαιότερου)[3]. Η παραλλαγή αυτή μπορεί να ονομαστεί τρίκλιτη βασιλική με κλίτη ανισοϋψούς οροφής. Η διαφορά του ναού μας, καθώς και του Αγίου Νικολάου στο Πορτί, με το κοινό τους πρότυπο, την Κοίμηση, είναι ότι σ' αυτήν οι απέναντι ξύλινοι κίονες συνδέονται με εγκάρσιες ξύλινες δοκούς που δημιουργούν στοιχειώδη «διαμερίσματα» τα οποία στις δύο πρώτες εκκλησίες απουσιάζουν[4].

Ο πεσσός της Αγίας Τράπεζας είναι σπόνδυλος δωρικού κίονα με 20 ραβδώσεις, διαμέτρου 41,5 εκ. και ύψους 55 εκ., τοποθετημένος επάνω σε λίθινη βάση ύψους 21 εκ. που φέρει λίθινη οριζόντια πλάκα 83x98 εκ., πάχους 13 εκ.

---

3. Ι. Καρατζόγλου, «Ο ναός της Κοιμήσεως στο Πορτί Καρδίτσας», *Εκκλησίες*, τ. 4, Αθήνα 19, σσ. 87-98.

4. Για την τυπολογία των τρίκλιτων ξυλόστεγων βασιλικών με ανισοϋψή κλίτη, βλ. στο ίδιο, σσ. 88-90.

Για τη χρονολόγηση του ναού από την παραπάνω αναφερόμενη επιγραφή συμπεραίνουμε ότι η σημερινή μορφή του ναού (εκτός από τις αλλοιώσεις του δυτικού και βόρειου τοίχου που προαναφέρθηκαν) είναι του 1894. Η λέξη ΔΟΥΣΚΟ προέρχεται ασφαλώς από το όνομα του μεγάλου μεταβυζαντινού μοναστηριού της Μ. Δουσίκου, κοντά στη γειτονική Πύλη που θα μπορούσε να υποτεθεί και κτήτορας του ναού. Μία δεύτερη όμως γραπτή μαρτυρία περιπλέκει το ζήτημα της χρονολόγησης. Εικόνα του επώνυμου του ναού Αγίου Νικολάου, που είχαμε δει το 1984, είχε επιγραφή που μεταξύ άλλων έγραφε: «ανηγέρθη εκ βάθρων... 1809». Ο ναός μας επομένως, ή παλαιότερος στην ίδια θέση, χτίστηκε το 1809 και ξαναχτίστηκε ή ριζικά επισκευάστηκε το 1894.

3. Μεταμόρφωση Καταφυλλίου (1884) (εικ. 5, 6)

Το χωριό Καταφύλλι βρίσκεται στη δυτική Αργιθέα (τ. Επισκοπή Ραδοβιτσίου) σε υψόμετρο 1000 μ., κοντά στον Αχελώο ποταμό που είναι το όριο μεταξύ Θεσσαλίας (Ν. Καρδίτσας) και Ηπείρου (Ν. Άρτας)[5].

Η Μεταμόρφωση, με γενικές εξωτερικές διαστάσεις 83,5x15,15 μ., είναι τρίκλιτη βασιλική καλυμμένη με θόλους που στηρίζονται σε έξι ζεύγη κιόνων στο κέντρο και έξι ζεύγη πεσσών στο ανατολικό και δυτικό άκρο. Όλα τα στηρίγματα συνδέονται μεταξύ τους και με τους τοίχους, με τόξα που σχηματίζουν 3x5=15 «διαμερίσματα», με χωριστή κάλυψη το καθένα. Από τα πέντε κατά μήκος διαμερίσματα του κεντρικού κλίτους τα ακραία ανατολικά και δυτικά καλύπτονται με καμάρες, ενώ τα τρία μεσαία με τυφλούς ημισφαιρικούς τρούλλους επί λοφίων. Στα πλάγια κλίτη και πάλι τα ακραία ανατολικά και δυτικά «διαμερίσματα» καλύπτονται με κατά μήκος καμάρες και τα τρία μεσαία με τυφλούς ημισφαιρικούς τρουλλίσκους. Επειδή όμως τα τελευταία αυτά διαμερίσματα είναι ορθογωνικά αναλογίας ~1:2 κι όχι τετράγωνα όπως τα αντίστοιχα του μεσαίου κλίτους, το ορθογώνιο σχήμα τους μετατρέπεται σε τετράγωνο με την προσθήκη δύο εγκάρσιων τόξων στα άκρα τους. Η κόγχη του ιερού είναι ημικυκλική εσωτερικά και τμήμα κύκλου εξωτερικά που διαρθρώνεται με πέντε τυφλά αψιδώματα. Έτσι εξωτερικά εμφανίζεται ένα χαμηλό μακρόστενο κτήριο με ρυθμικά παράθυρα στις μακρές πλευρές. Το κτήριο εξωτερικά στεγάζεται με ενιαία δίρριχτη στέγη με αποτμήσεις στα άκρα.

Υπάρχουν δύο είσοδοι: μία κύρια («ανδρική») νότια και μία δεύτερη («γυναικεία») δυτικά. Εμπρός από τις εισόδους υπάρχουν πρόπυλα με δύο κίονες,

5. Πολύκαρπου Καλομπάτσου(†), αρχιμανδρίτη, *Η Επισκοπή Ραδοβιτσίου*, τμήμα διατριβής δημοσιευμένο μετά θάνατον.

σήμερα τσιμεντένια, που πιθανότατα αντικαθιστούν παλαιότερα. Στη δυτική είσοδο αναγράφεται η χρονολογία κτίσεως: 1884.

Εσωτερικά παρατηρείται έντονη τάση «διαμερισματοποίησης»[6] του χώρου, δηλ. κάθε διαμέρισμα έχει δική του ιδιαίτερη κάλυψη. Στο κεντρικό κλίτος τα τρία μεσαία διαμερίσματα είναι εντελώς όμοια, ενώ και τα πέντε είναι περίπου ισοδύναμα σε έκταση. Κατά το πλάτος η αναλογία πλάτους πλάγιου κλίτους προς το κεντρικό είναι η κλασική: 1:2. Πάχος τοίχων: 80 εκ. Αναλογία συνολικού εσωτερικού πλάτους προς μήκος 6,77:13,65 = 1:2,02. Η αναλογία 1:2 μοιάζει να κυριαρχεί στο «σχεδιασμό» του κτηρίου.

Επάνω από τα θυρώματα των δύο εισόδων μικρές τυφλές τοξωτές εσοχές, ενώ στις δύο μακρές όψεις υπάρχουν από τέσσερα ορθογωνικά παράθυρα που στέφονται εξωτερικά με αβαθή ημικυκλικά τόξα. Όμοια αβαθή τόξα επιστέφουν και τις δύο εισόδους.

4. Άγ. Παντελεήμων Νεράιδας (Πεζούλας) (1860) (εικ. 7, 8)

Το καθολικό της διαλελυμένης μονής του Αγίου Παντελεήμονος βρίσκεται στο οροπέδιο της Νεβρόπολης στον παραθεριστικό οικισμό της Νεράιδας ~1 χλμ. ανατολικά του χωριού Πεζούλα κοντά στη δυτική όχθη της τεχνητής λίμνης Πλαστήρα και σε υψόμετρο 900 μ. Η αρχική φάση του καθολικού περιλαμβάνει κυρίως ναό με χορούς χωρίς νάρθηκα με μέσες εξωτερικές διαστάσεις 8,52x11,08 μ., χωρίς τις κόγχες του ιερού και των χορών.

Σήμερα ο ναός διατηρεί το ανατολικό μέρος της οικοδομικής φάσης του 1860. Το τμήμα αυτό μέχρι τους δύο ανατολικούς κίονες διατηρείται θολωτό, ενώ στο κεντρικό και δυτικό μέρος οι θόλοι έχουν από μακρού καταρρεύσει και ο ναός στεγάζεται με ξύλινη κεραμοσκεπή. Στη δυτική πλευρά έχουν προστεθεί δύο χτιστές αντηρίδες. Στη δυτική είσοδο έχουμε σκαλιστή την ημερομηνία 1860 Ιουλίου 27 και από πάνω την ένδειξη ΦΑΝ(Α)ΡΙ(Ο)ΦεΡΣαλλΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ.

Είναι φανερό ότι ο ναός του 1860 ήταν σύνθετος τετρακιόνιος σταυροειδής με τρούλο και πλάγιους χορούς, ανήκε δηλαδή στον αθωνίτικο τύπο, η δε θέση των δυτικών κιόνων του είχε επισημανθεί από τον γράφοντα το 1985 πριν από την κάλυψη των ιχνών τους από λίγο μεταγενέστερες εργασίες. Ο μητροπολίτης Ιεζεκιήλ αναφέρει: «...κατά την επανάστασιν του 1854 εκάη ο ναός και ανωκοδομήθη ίνα πάλιν εις ερείπια μεταβληθή, σώζεται ο δυτικός τοίχος του ναού άνωθεν της θύρας αναγράφονται... Εις ερείπια δε παρακειμένου παρεκκλησί-

6. Ι. Καρατζόγλου, «Ο Άγιος Αθανάσιος του Ρουμ Παλαμά», *Εκκλησίες*, τ. 3, Αθήνα 1989, σ. 149.

ου απόκειται πλαξ αναγράφουσα αρχικά γράμματα με χρονολογίαν 1811»[7].

Η αναφερόμενη πλάκα με το έτος 1811, αλλά και το ίδιο το παρεκκλήσιο δεν βρέθηκαν πουθενά στην περιοχή. Ο αρχικός ναός, καθολικό μονυδρίου υπήρχε προ του Νοεμβρίου 1653 –σιγίλλιο του Οικουμενικού Πατριάρχη Ιωαννικίου– και πιθανώς ήδη το 1530[8]. Ο κυρίως ναός παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά που επιχωριάζουν στην περιοχή: είναι σύνθετος τετρακιόνιος, οι κόγχες των χορών και του ιερού είναι στενότερες από τις αντίστοιχες κεραίες του σταυρού σχηματίζοντας τόξα σε εσοχή, τα ανατολικά πλάγια διαμερίσματα (των οποίων σώζεται η θολοδομία) καλύπτονται με ασπίδες, ενώ τα παραβήματα έχουν ιδιαίτερη κάλυψη με κατά μήκος καμάρες.

5. Κοίμηση Χάριτος (τ. Κρανιάς) Πετριλλίων (1885) (εικ. 9, 10, 11, 18)

Ο ναός βρίσκεται μέσα στη συνοικία Χάριτος (τ. Κρανιάς) στη βόρεια ομάδα οικισμών των Πετριλλίων σε υψόμετρο 1100 μ. Έχει γενικές εξωτερικές διαστάσεις, χωρίς την κόγχη του ιερού, 9,45x15,45 μ. Είναι ναός σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος με τρούλλο με τρία κατά πλάτος και πέντε κατά μήκος διαμερίσματα, δηλ. είναι σύνθετος τετρακιόνιος με ενσωματωμένο ως τελευταίο δυτικό διαμέρισμα το νάρθηκα, που είναι γυναικωνίτης με ξύλινο πατάρι. Η τάση αύξησης του χώρου με την ενσωμάτωση του νάρθηκα-γυναικωνίτη στον κτηριακό όγκο εξαρχής και όχι σαν μεταγενέστερη προσθήκη είναι χαρακτηριστική της εποχής και παρατηρείται σε μεγάλους αστικούς ναούς των Τρικάλων και άλλων οικισμών κατά τον 19ο αι.[9].

Η κύρια είσοδος (η «ανδρική») βρίσκεται στη νότια πλευρά και γίνεται από το δεύτερο από δυτικά διαμέρισμα μέσω τετράγωνου σε κάτοψη τοξωτού προπύλου που στηρίζεται σε δύο πεσσούς και στον νότιο τοίχο του ναού και είναι μάλλον προσθήκη. Στο νότιο άκρο του δυτικού τοίχου υψώνεται τετράγωνο σε κάτοψη καμπαναριό στηριζόμενο με τον ίδιο όπως το πρόπυλο τρόπο. Υπάρχει και δεύτερη από δυτικά είσοδος, στο γυναικωνίτη. Η αψίδα του ιερού εσωτερικά είναι ημικυκλική και εξωτερικά τμήμα κύκλου διαρθρωμένο με εννέα ρηχά τυφλά αψιδώματα.

---

7. Ιεζεκιήλ Βελανιδιώτη, μητρ. Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων, «Αι ιεραί μοναί της Πίνδου», *Θεολογία* Ζ΄ (1929), σ. 41.

8. Β. Κ. Σπανός, «Ένα ανέκδοτο σιγίλιο για την Μονή του Αγ. Παντελεήμονα Πεζούλας (1653)», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 47 (2005), σσ. 81-94.

9. Αγ. Παρασκευή (1845), Φανερωμένη (1849-53) και Αγ. Επίσκεψις Τρικάλων (1863-77), Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 18ο και τον 19ο αι.», *Εκκλησίες*, τ. 6, Αθήνα 2002, πίν. σ. 103 και σποράδην.

Ο ναός εκτός από τους εξωτερικούς τοίχους στηρίζεται σε τέσσερα ζεύγη υποστηλωμάτων, από τα οποία τα δύο μεσαία, του τρούλλου, είναι κίονες διαμέτρου 50 εκ., από δε τα ακραία το ανατολικό ζεύγος είναι τετράγωνοι πεσσοί πλευράς 65 εκ., ενώ το δυτικό ορθογώνιοι πεσσοί 72 x 90 εκ.

Το κέντρο του ναού καταλαμβάνουν οι τέσσερις καμάρες της σταυροειδούς διάταξης με τον τρούλλο στο μέσον που έχει διάμετρο 2,25 μ. μικρότερη από την απόσταση των κιόνων. Η διαφορά εξαγοράζεται με τέσσερα κεκλιμένα τόξα που προβάλλουν κατά 25-35 εκ. Τα πλάγια διαμερίσματα (πλην των εγκαρσίων κεραιών του σταυρού) καλύπτονται με κατά μήκος καμάρες εκτός από τα παραβήματα που καλύπτονται με ασπίδες. Όλα τα τόξα που καταλήγουν στους εξωτερικούς τοίχους στηρίζονται σ' αυτούς μέσω προβόλων μικρής προεξοχής (~10 εκ.). Η κατά μήκος κεντρική καμάρα στο ανατολικό και δυτικό της άκρο πατάει στα κατά μήκος τόξα μέσω συνεχών προβόλων προεξοχής ~5 εκ.

Οι τοίχοι έχουν πάχος 86 εκ. και είναι από ημιλάξευτη λιθοδομή με ξυλοδεσιές, ενώ οι εξωτερικές παρειές τους έχουν πλήθος οπτοπλίνθων, σε κατακόρυφες κυρίως στρώσεις των τεσσάρων ή πέντε πλίνθων. Υπάρχουν οκτώ ορθογώνια παράθυρα στον νότιο τοίχο και από ένα στον βόρειο, δυτικό και ανατολικό τοίχο, ενώ ένα σχισμοειδές παράθυρο ανοίγεται στον άξονα της κόγχης του ιερού. Ο τρούλλος με κυκλικό εξωτερικά τύμπανο έχει οκτώ μονόλοβα τοξωτά παράθυρα, που περιβάλλονται από αβαθή τόξα.

Στη νότια είσοδο και επάνω από το υπέρθυρο αναγράφεται η χρονολογία κτίσεως του ναού: 1885. Οι σταθμοί της εισόδου είναι σκαλισμένοι σε ρηχό ανάγλυφο.

6. Ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης (1846) (εικ. 12, 13, 14, 15)

Βρίσκεται 50 μ. βόρεια από το συγκρότημα της μονής και ~15 μ. υψηλότερα από τη στάθμη της αυλής της σε υψόμετρο 815 μ. Η άνοδος στο επίπεδο του ναού γίνεται με σκάλα που οδηγεί στα ανατολικά του, ενώ η μοναδική του είσοδος βρίσκεται στο δυτικό μέρος της νότιας πλευράς. Η αφιέρωση του ναού είναι άγνωστη· ίσως τιμά την Αγία Τριάδα.

Ο ναός είναι θολωτός και δεν έχει ιδιαίτερο νάρθηκα. Έχει γενικές εξωτερικές διαστάσεις 5,65x8,60 μ. χωρίς την κόγχη του ιερού. Αποτελείται από τρία κατά μήκος τμήματα που ορίζονται από δύο ζεύγη πεσσών που προσκολλώνται στους μακρούς τοίχους. Το δυτικό και το ανατολικό τμήμα, αντίστοιχα το μικρότερο και το μεγαλύτερο απ' τα τρία (το τελευταίο καλύπτει και το ιερό), καλύπτονται με καμάρες. Αυτές πατούν σε τρία ζεύγη εγκάρσιων αβαθών καμαρών που στηρίζονται στα δύο ζεύγη πεσσών και στον δυτι-

κό και ανατολικό τοίχο. Το μεσαίο τμήμα του ναού καλύπτεται με τρούλλο διαμέτρου μικρότερης από το πλάτος των καμαρών των δύο άλλων τμημάτων (2,80-2,95 μ.).

Ο ναός ίσως μπορεί να ενταχθεί ως ιδιαίτερη περίπτωση στήριξης τρούλλου μικρής διαμέτρου σε μονόκλιτους ναούς[10]. Η διαφορά καλύπτεται με δύο κεκλιμένα επίπεδα που περιορίζουν το ελεύθερο άνοιγμα από 2,90 μ. σε 2,15 μ. Ο τρόπος αυτός περιορισμού του ελεύθερου ανοίγματος του τρούλλου θυμίζει το «λαιμό» του τρούλλου του νέου καθολικού της Μ. Σπηλιάς[11]. Εσωτερικά λοιπόν σχηματίζονται στις μακρές πλευρές δύο τριάδες αβαθών (0,65-0,70 μ.) και ισοϋψών καμαρών και ο χώρος παρά την παρουσία του τρούλλου είναι δρομικός και όχι σταυροειδής, ενώ και εξωτερικά δεν σχηματίζεται κάποιο είδος εγκάρσιου κλίτους. Απλώς ο τρούλλος πατάει σε μία κυβοειδή βάση. Πρόκειται λοιπόν για μονόκλιτη (μονόχωρη) βασιλική με τρούλλο και όχι για συνεπτυγμένο σταυροειδή τύπο όπως λ.χ. η Παναγία η Μεσοσπορίτισσα στα Καλύβια Μεσογείων[12] ή ο Άγ. Στέφανος του Ριβίου[13] του 13ου αι., οι οποίοι μοιάζουν μόνο στην κάτοψη με το ναό μας αλλά είναι σταυροειδείς, αφού οι εγκάρσιες καμάρες τους είναι ισοϋψείς με τις κατά μήκος. Ο λόγος εσωτερικού πλάτους των κατά μήκος καμαρών προς το συνολικό πλάτος του κτηρίου είναι 1:1,44. Ο λόγος του συνολικού εσωτερικού πλάτους προς το εσωτερικό μήκος είναι 1:1,71.

Η γενική δίρριχτη στέγη, από την οποία προεξέχει μόνον ο τρούλλος και η βάση του, φέρει μικρές αποτμήσεις στα δύο άκρα της που σχηματίζουν έτσι «μισό κεντρί»[14]. Ο τρούλλος έχει κωνική στέγη και κυκλικό εξωτερικό τύμπανο με έξι μονόλοβα παράθυρα, από τα οποία το ένα ζεύγος προσανατολίζεται προς Α και Δ. Η δυτική όψη είναι αδιάρθρωτη όπως και η βόρεια, χωρίς παράθυρα. Η ανατολική, εκτός από την κόγχη του ιερού και τα μικρά ορθογωνικά της παράθυρα, φέρει ψηλά στο κομμένο της αέτωμα κυκλικό φεγγίτη εντεταγμένο σε τετράγωνη λίθινη πλάκα τοποθετημένη με τη διαγώνιο κατακόρυφη, μορφή χαρακτηριστική του 19ου αι. Η νότια όψη παρουσιάζει με-

10. Χ. Μπούρα, «Στηρίξεις συνεπτυγμένων τρούλλων σε μονόκλιτους ναούς», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, σσ. 407-415.

11. Ι. Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου στα θεσσαλικά Άγραφα*, διατριβή, Αθήνα 2002, σ. 101.

12. Α. Ορλάνδου, «Παλαιοχριστιανικοί και βυζαντινοί ναοί των Καλυβίων Κουβαρά», *Αθηνά* ΛΕ΄ (1923), σ. 177, και Αρχείο Μορφολογίας και Ρυθμολογίας Σχολής Αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π. (αποτύπωση φοιτητών δευτέρου έτους 1966).

13. Χ. Μπούρα, «Άγ. Στέφανος Ριβίου Ακαρνανίας», *ΕΕΠΣΑΠΘ* Γ΄ (1968), σσ. 42-47.

14. Ο ναός έχει αποκατασταθεί από την 7η Ε.Β.Α., με δίρριχτη στέγη, χωρίς τις αρχικές αποτμήσεις και τον κυκλικό φεγγίτη του ανατολικού τοίχου.

γαλύτερη διάρθρωση: εκτός από τα τρία ορθογωνικά παράθυρα, από τα οποία το μεγαλύτερο έχει μικρή ορθογωνική εσοχή από πάνω του, διαθέτει την επίσης ορθογωνική είσοδο που φέρει από πάνω της τοξωτή εσοχή. Στο οριζόντιο λαξευτό υπέρθυρο της εισόδου αναγράφεται η χρονολογία κατασκευής της καθώς και όλου του ναού: 1846.

Στο εσωτερικό το ξύλινο τέμπλο (που σήμερα δε σώζεται, τουλάχιστον επί τόπου) έφερε στο υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης δυσανάγνωστη επιγραφή που τελείωνε ως εξής: «... Χριστοφόρου ηγουμένου, έτει χιλιοστώ οκτακοσιοστώ τεσσαρακοστώ εβδόμω, αυγούστου...».

7. Κοίμηση Πορτίτσας (1843) (εικ. 16, 17)

Βρίσκεται στο χωριό Πορτίτσα σε υψόμετρο 390 μ. Έχει γενικές εξωτερικές διαστάσεις χωρίς την κόγχη του ιερού 6,95x14,80 μ. Εξωτερικά έχει σκαλιστεί στο θύρωμα το έτος κατασκευής: 1843, ενώ εσωτερικά η κτητορική επιγραφή της ζωγραφικής του γράφει: 1854 Φεβρουαρίου 27. Αποτελείται από κυρίως ναό εσωτερικών διαστάσεων 5,10x8,30 και σύγχρονο δυτικό νάρθηκα («γυναικείο») 5,34x4,00 μ. Είναι μονόκλιτη καμαροσκέπαστη βασιλική με τρία ενισχυτικά σφενδόνια που καταλήγουν σε προέχουσες κατά ~50 εκ. παραστάδες. Το ιερό, εξωτερικά ημικυκλικό, διαρθρώνεται με πέντε τυφλά αβαθή τόξα που στηρίζονται σε παραστάδες. Στο κεντρικό τόξο υπάρχει το σχισμοειδές παράθυρο του ιερού. Η επικοινωνία του κυρίως ναού με τον νάρθηκα, που δεν έχει δική του είσοδο, γίνεται με τρίβηλο άνοιγμα στηριζόμενο σε δύο ξύλινους κίονες διαμέτρου 25 εκ. που φέρουν ξύλινα επιθήματα 0,33x0,85 μ. Το τρίβηλο αυτό αντικατέστησε δύο παράθυρα οπτικής επικοινωνίας γυναικωνίτη-κυρίως ναού το 1954. Στα νότια έχουν προστεθεί νεωτερικό καμπαναριό 3,50x2,85 μ. και χαγιάτι στη θέση παλιότερου. Σε εκκλησιαστικό βιβλίο σώζεται γραπτή ενθύμηση που δείχνει ότι πριν τον σημερινό ναό υπήρξε άλλος προ του 1829[15].

15. Το χωριό αναφέρεται ως Πορτίτσα ήδη στην οθωμανική απογραφή του 1454/55, αλλά και ως Κεμπίρ (όνομα τουρκικό αραβικής προελεύσεως = μεγάλο), Melek Delibasi - Muzaffer Arikan, *Hicri 859 tarihli Suret-i Defter-i Sançak-i Tirhala*, τ. I, Ankara 2001. Στο μουσείο του χωριού φυλάσσονται εκκλησιαστικά βιβλία του ναού της Κοιμήσεως με χειρόγραφες ενθυμήσεις. Π. Κομπορόζου, «Ενθυμήσεις από εκκλησιαστικά βιβλία της Πορτίτσας», περ. *Γνώση και Γνώμη* Η΄ (1990-91), σσ. 60-62. Τα στοιχεία αυτά οφείλω στο δραστήριο μέλος του τοπικού συλλόγου «Το Πνεύμα», κ. Πέτρο Κομπορόζο, μαζί με τις ευχαριστίες μου.

8. Άγ. Γεώργιος Ελληνόπυργου (1818)

Ο ναός είναι μονόκλιτος με χορούς και δημοσιεύεται στην έκδοση *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 5, σσ. 102-106, στο άρθρο μου «Ναοί με σταυρεπίστεγη ή παραπλήσια κάλυψη στα θεσσαλικά Άγραφα».

Συμπερασματικά, ως προς τη ναοδομική δραστηριότητα (αριθμός ναών του 19ου αιώνα) σε σχέση με την αντίστοιχη στις ίδιες περιοχές κατά τους προηγούμενους αιώνες της Τουρκοκρατίας, παρατηρούμε ότι οι περιοχές Μουζακίου και Νεβρόπολης με 7 και 9 ναούς αντίστοιχα παρουσιάζουν μεγάλη αύξηση του ειδικού τους βάρους μεταξύ των τεσσάρων περιοχών των θεσσαλικών Αγράφων από 16,7% σε 33,3% η πρώτη κι από 29,6% σε 42,9% η δεύτερη. Από τους ναούς αυτούς ξυλόστεγοι είναι δύο στην πρώτη περιοχή, και τρεις στη δεύτερη. Η Αργιθέα, που πριν άκμαζε, παρουσιάζει αριθμητική κάμψη και ποσοστά 35,2 % ώς το 1800 και 23,8% στον 19ο αι. και 5 ναούς, από τους οποίους όμως οι τέσσερις είναι θολωτοί. Τέλος, η περιοχή της Ρεντίνας που είχε 10 ναούς ώς το 1800 (18,5%) δεν παρουσιάζει στον 19ο αι. κανένα ναό. Η εξήγηση είναι ότι η ναοδομική δραστηριότητα μετακινείται προς τις κοντινότερες στον κάμπο περιοχές, σε ενοριακούς ναούς μεγαλύτερων οικισμών και ενίοτε με λανθάνοντα «αστικό» χαρακτήρα.

Χρονολογικά έχουμε ένα μόνο ναό πριν την Επανάσταση του 1821 και πριν το Χατ-ι-Σερίφ του 1839 (Άγ. Γεώργιος Ελληνόπυργου 1818). Φαίνεται λοιπόν ότι τα δύο αυτά γεγονότα έπαιξαν κάποιο ρόλο στην ανάπτυξη της ναοδομίας της περιοχής ενθαρρύνοντας τις πρωτοβουλίες των κοινοτήτων, ενώ το Χατ-ι-Χουμαγιούν (1856) και οι επαναστάσεις των ετών 1840-41, 1854, 1866 και 1877-78 δεν φαίνεται να την επηρέασαν σημαντικά[16].

Από πλευράς κάλυψης οι ναοί χωρίζονται σε θολωτούς (15 ναοί, 71,4%) και ξυλόστεγους (6 ναοί, 28,6%). Παρατηρούμε ότι διατηρείται και στον 19ο αιώνα και μάλιστα αυξάνεται η υπεροχή θολωτών ναών έναντι των ξυλόστεγων, που στο διάστημα από τον 13ο αι. ώς το 1885 στα θεσσαλικά Άγραφα ήταν 56,8% θολωτοί και 43,2% ξυλόστεγοι. Αυτό σημαίνει ότι στα θεσσαλικά Άγραφα οι βυζαντινής καταγωγής κατασκευαστικοί τρόποι και κυρίως η θολοδομία παραμένουν ακμαίοι σε όλο τον 19ο αι.

Τυπολογικά από τους ξυλόστεγους 4 είναι τρίκλιτες βασιλικές και 2 μονόκλιτες ενώ, στους θολωτούς ναούς βρίσκουμε 7 θολωτές βασιλικές (5 τρίκλι-

16. Για τις οθωμανικές μεταρρυθμίσεις, τις θεσσαλικές επαναστάσεις και γενικά για την κατάσταση στην Θεσσαλία κατά τον 19ο αι. βλ. *ΙΕΕ*, τ. ΙΓ΄, Αθήναι 1977, Ε. Κωφού, «Οι επαναστάσεις των υποδούλων», σσ. 339-340, Στ. Παπαδόπουλου, «Η επανάσταση στην Θεσσαλία», σσ. 156-157 και Ε. Αλαμανή, «Θεσσαλία», σσ. 394-408.

τες και 2 μονόκλιτες), 2 τρουλλαίες βασιλικές (ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης και Κοίμηση Κρυοπηγής), 1 σταυροειδή εγγεγραμμένο με τρούλλο (Κοίμηση Κρανιάς Πετρίλλου), 2 τρίκλιτους αθωνίτικους (Μ. Αγ. Τριάδος Βουνεσίου[17], Μ. Αγ. Παντελεήμονος Νεράιδας) και τέλος 2 «μονόκλιτους αθωνίτικους της Πίνδου»[18] και έναν παραπλήσιο.

Παρατηρείται λοιπόν, όπως και στους προηγούμενους αιώνες της Τουρκοκρατίας, σημαντική τυπολογική ποικιλία που προκύπτει από την επιβίωση όλων σχεδόν των ναοδομικών τύπων της προηγούμενης περιόδου εκτός από δύο: των ξυλόστεγων βασιλικών με χορούς και των μονόχωρων θολωτών με χαμηλό τρούλλο· οι πρώτοι απουσιάζουν λόγω εξασθένησης του βυζαντινής καταγωγής στοιχείου του χορού από μη μοναστηριακούς ναούς, ενώ οι δεύτεροι επειδή τα παρεκκλήσια όπου χρησιμοποιείτο ο τύπος αυτός, αλλά και τα ίδια τα μεγάλα καθολικά όπου τα παρεκκλήσια προσκολλώνται, σπανίζουν ή εκλείπουν στις νέες συνθήκες του 19ου αι. Άλλωστε το οθωνικό κράτος όχι μόνο δεν στηρίζει τα μοναστήρια, αλλά και διαλύει όσα έχουν λιγότερους από 6 μοναχούς με το βασιλικό διάταγμα της 25ης Σεπτεμβρίου 1833[19].

Από πλευράς μορφολογίας και διακόσμησης τον 19ο αι. έχουμε μικρές αλλαγές σε σχέση με τους προηγούμενους αιώνες, όπως κυκλικούς φεγγίτες σε τετράγωνο λαξευτό πλαίσιο, περισσότερα μέλη λαξευμένα στο υλικό δομής, όπως γείσα, τυφλά τοξύλλια στην κόγχη του ιερού, ανάγλυφα θυρώματα με επιγραφές (εικ. 18) κ.ά. Στις στέγες συνεχίζεται η απλοποίηση των επιπέδων, ενώ εσωτερικά έχουμε διακοσμητικά στοιχεία από επίχρισμα ή γυψοκονίαμα[20]. Στα τέμπλα εμφανίζονται οι επιδράσεις του Μπαρόκ που δίνει διάτρητα τέμπλα και αργότερα του κλασικισμού που απλοποιεί τις μορφές και μειώνει ή καταργεί την παραδοσιακή πολυχρωμία.

Στην παραπάνω καταγραφή των ναών του 19ου αι. στα θεσσαλικά Άγραφα δεν περιλάβαμε τις προσθήκες, π.χ. ναρθήκων σε προϋπάρχοντες ναούς, όπως ο καμαροσκέπαστος νάρθηκας της Μ. Γενεσίου Θεοτόκου Καμπουρέικων Πετριλίων του έτους ͵ΖΤΛΗ΄ (= 1829-1830)[21] και ο καλυμμένος με ασπί-

---

17. Ο ναός ανακοινώθηκε από τον κ. Παναγιώτη Νάνο στις 3.9.2006 στο συνέδριο «Τα μοναστήρια της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλιώτιδος και Φαναριοφερσάλων» στη Ρεντίνα Καρδίτσας, 2-3.9.2006.

18. Ι. Καρατζόγλου, «Το καθολικό της Μ. Αγ. Γεωργίου "Καραϊσκάκη" και ο τύπος του», *19ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, περιλήψεις, Αθήνα 1999, σσ. 47-48.

19. Όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Βασ. Μαγόπουλου, *Η πάλαι ποτέ Ιερά και Σεβασμία Μονή της Μούχας των Αγράφων*, Καρδίτσα 2008, σσ. 65 κ.εξ.

20. Μ. Πολυβίου, «Ο ναός του Πατριάρχη Σεραφείμ Β΄ στη Σκήτη του Αγ. Ανδρέου των Καρυών», Εκκλησίες, τ. 5, Αθήνα 1998, σ. 224.

21. Ι. Καρατζόγλου, «Ναοί με σταυρεπίστεγη ή παραπλήσια κάλυψη στα θεσσαλικά Άγραφα», *Εκκλησίες*, τ. 5, Αθήνα 1998, σσ. 98-99.

δα επί λοφίων στο κέντρο και κατά μήκος καμάρες στα άκρα, νάρθηκας του νέου καθολικού της Μ. Σπηλιάς, που χτίστηκε το 1892 «παρά συνδρομητών και Χρυσάνθου ιερομονάχου»[22].

Είναι γεγονός ότι τα περισσότερα κτήρια που παρουσιάστηκαν φέρνουν «την μεσαιωνική (βυζαντινή) αρχιτεκτονική», όχι απλώς ως «το κατώφλι τη νέας Ελλάδος», κατά την εύστοχη διατύπωση του καθηγητή Χ. Μπούρα[23], αλλά κυριολεκτικά στο κατώφλι του 20^{ού} αι. Μόνο που ο «συντηρητισμός» αυτός δεν θα έπρεπε να εκληφθεί μόνο αρνητικά, αλλά και σαν μια επιβίωση τρόπων και πρακτικών που εξακολουθούν να αντιστοιχούν σε λειτουργίες του αναγεννημένου Ελληνισμού. Είναι γνωστό ότι οι Βαυαροί αρχιτέκτονες που ξανάχτισαν επί Όθωνος το καθολικό της Μ. Τατάρνας μιμήθηκαν τον παραδοσιακό αθωνίτικο τύπο του προϋπάρχοντος, αλλά είναι θέμα για έρευνα εάν και κατά πόσο οι αρχιμάστορες των ναών του 19^{ου} αι. και οι παλαιότεροι[24] επηρεάστηκαν ή μετέπλασαν στοιχεία της επίσημης αρχιτεκτονικής.

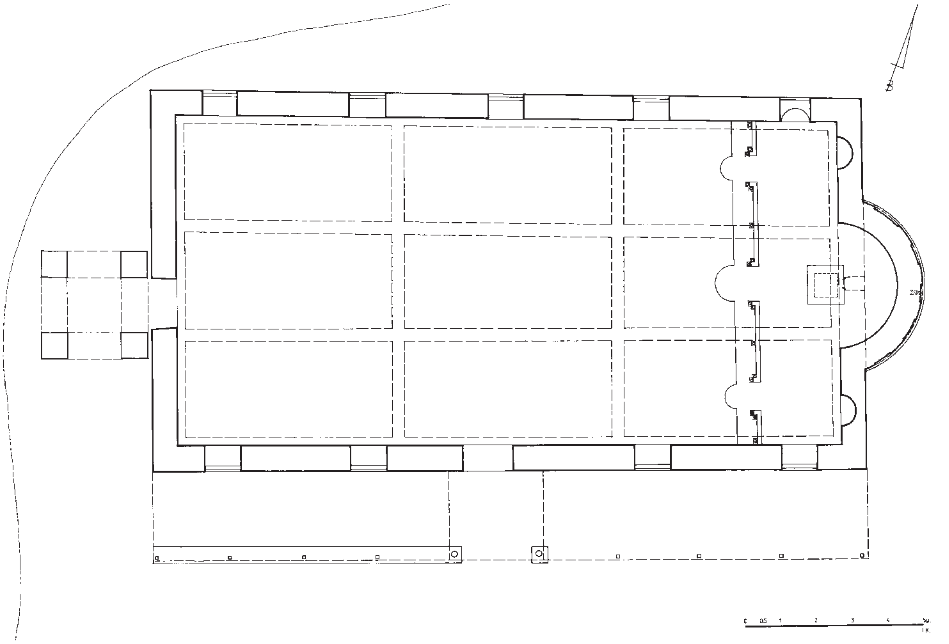
Από τα παραπάνω προκύπτει ότι στην περιοχή των θεσσαλικών Αγράφων η ναοδομία του 19^{ου} αι. είναι μια ανανεωμένη συνέχεια της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής των προηγούμενων αιώνων.

---

22. Ι. Καρατζόγλου, *Ναοί αθωνίτικου τύπου στα θεσσαλικά Άγραφα*, διατριβή, Αθήνα 2002, σχ. 21, 22.

23. Χ. Μπούρας, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001, σ. 265.

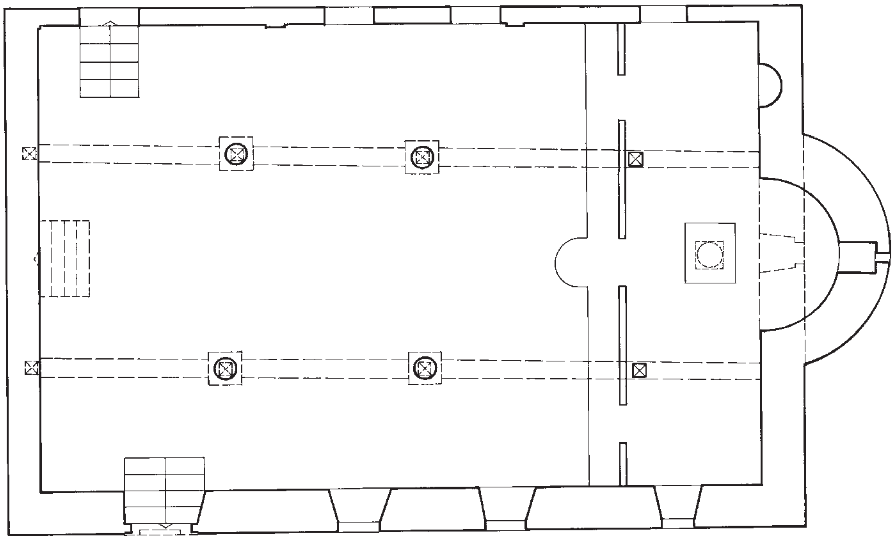
24. Ενδιαφέρουσες για τον 18ο αι. είναι οι σχετικές με το σχεδιασμό των ναών παρατηρήσεις του Σ. Βογιατζή, «Το κυριακό της σκήτης Τιμίου Προδρόμου (Ιβήρων) στο Άγιον Όρος», *Εκκλησίες*, τ. 3, Αθήνα 1989, σσ. 75-89, και του Μ. Πολυβίου, *Το καθολικό της Μ. Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στην ναοδομία του 18ου αι.*, Αθήνα 1999, του ιδίου, «Ο ναός του Πατριάρχη Σεραφείμ Β′ στη σκήτη του Αγ. Ανδρέου των Καρυών», *Εκκλησίες*, τ. 5, Αθήνα 1998, σσ. 207-228 και για τον 19^{ο} αι. της Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, «Τυπολογικές και μορφολογικές επεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον 19ο αι.», *Εκκλησίες*, τ. 5, Αθήνα 1998, σσ. 133-150.



Εικ. 1. Άγ. Ιωάννης Μοσχάτου. Κάτοψη.



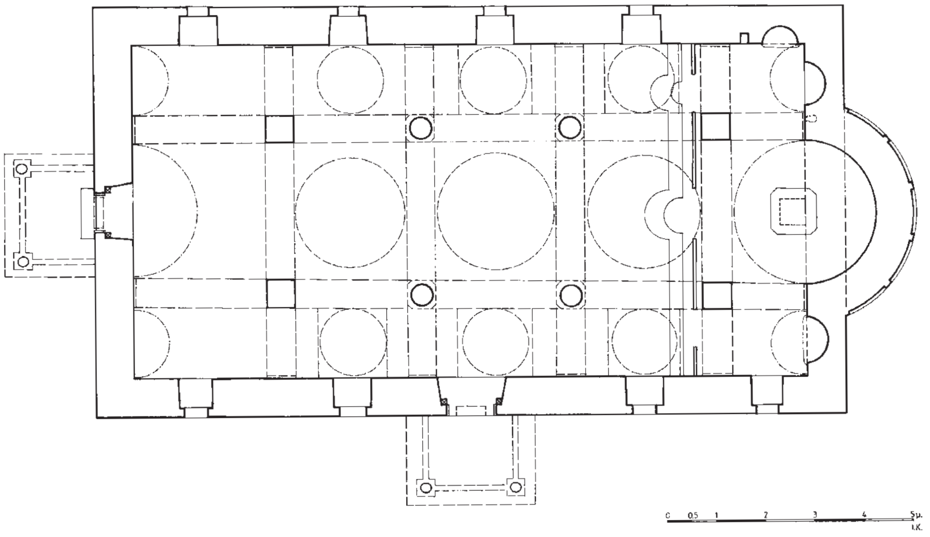
Εικ. 2. Άγ. Ιωάννης Μοσχάτου. Άποψη από ΝΑ.



Εικ. 3. Άγ. Νικόλαος νεκροταφείου Μουζακίου. Κάτοψη.



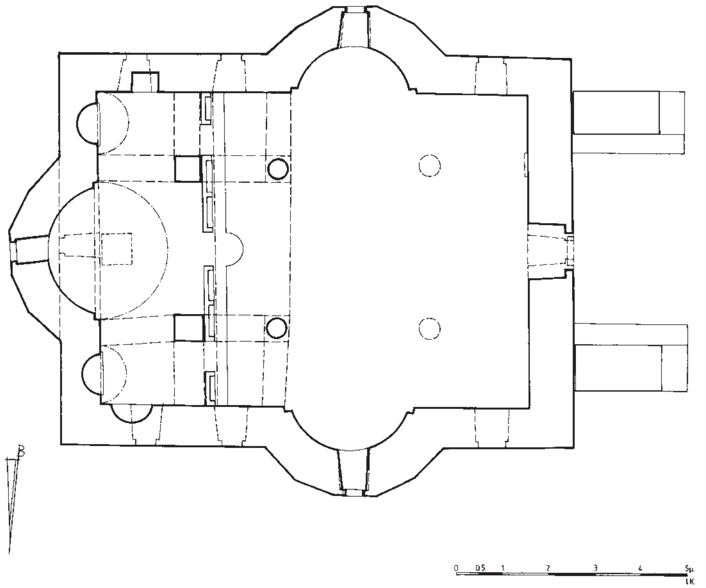
Εικ. 4. Άγ. Νικόλαος νεκροταφείου Μουζακίου. Εσωτερικό προς Α.



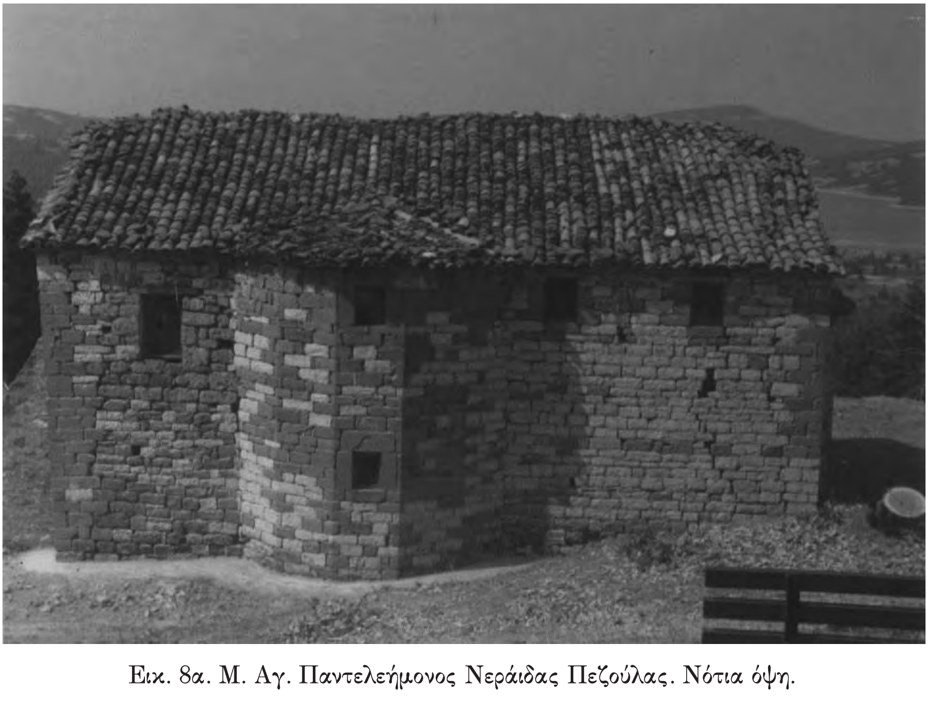
Εικ. 5. Μεταμόρφωση Καταφυλλίου. Κάτοψη.



Εικ. 6. Μεταμόρφωση Καταφυλλίου. Εσωτερικό προς Α.



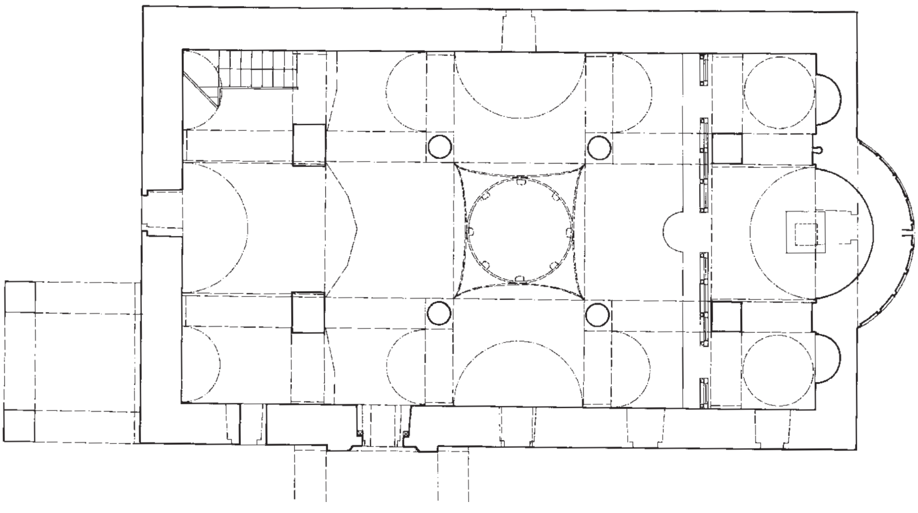
Εικ. 7. Μ. Αγ. Παντελεήμονος Νεράιδας Πεζούλας. Κάτοψη καθολικού.



Εικ. 8α. Μ. Αγ. Παντελεήμονος Νεράιδας Πεζούλας. Νότια όψη.



Εικ. 8β. Μ. Αγ. Παντελεήμονος Νεράιδας Πεζούλας. Δυτική όψη.



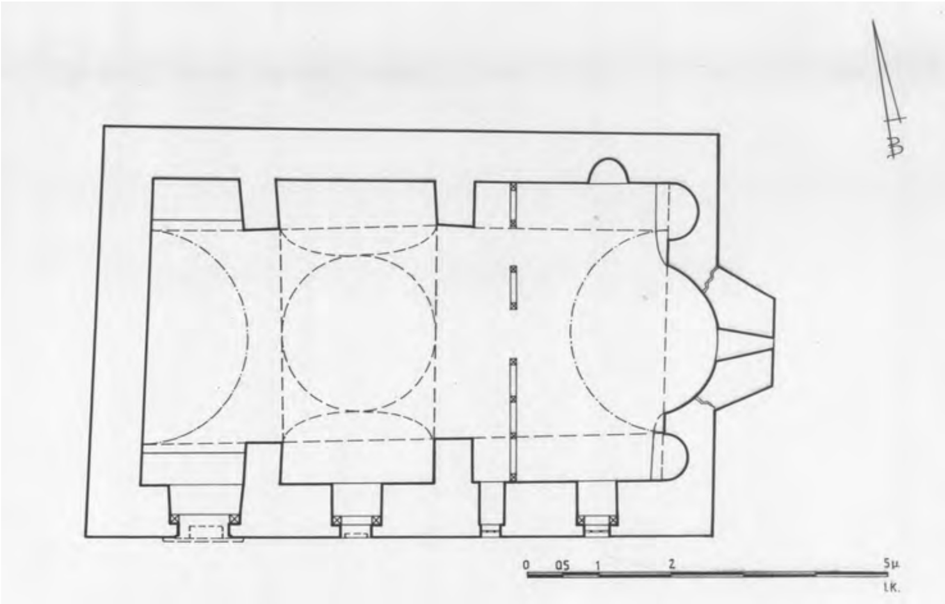
Εικ. 9. Κοίμηση Χάριτος (τ. Κρανιάς) Πετριλίων. Κάτοψη.



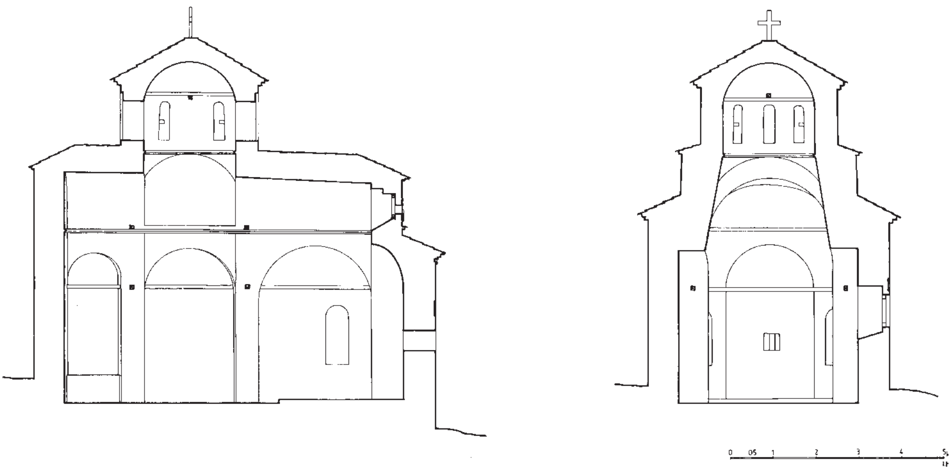
Εικ. 10. Κοίμηση Χάριτος (τ. Κρανιάς) Πετριλίων. ΝΑ άποψη.



Εικ. 11.
Κοίμηση Χάριτος
(τ. Κρανιάς)
Πετριλίων.
Εσωτερικό προς Δ.
Γυναικωνίτης.



Εικ. 12. Ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης. Κάτοψη.



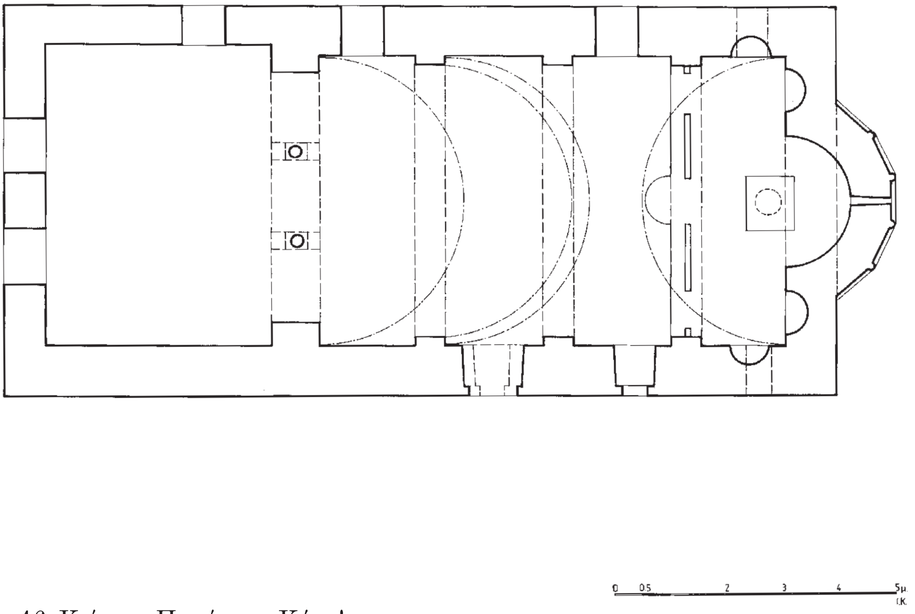
Εικ. 13. Ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης. Τομές.



Εικ. 14. Ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης. Νότια όψη (φωτ. 1981).



Εικ. 15. Ναός νεκροταφείου Μ. Κορώνης. Θολοδομία κεντρικού τμήματος (φωτ. 1983).



Εικ. 16. Κοίμηση Πορτίτσας. Κάτοψη.



Εικ. 17. Κοίμηση Πορτίτσας. Εσωτερικό προς Ν: Η είσοδος με την επιγραφή και το δυτικό σφενδόνιο.



Εικ. 18. Κοίμηση Χάριτος (τ. Κρανιάς) Πετριλίων. Το νότιο θύρωμα.

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη

Η ΝΑΟΔΟΜΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ 20ο ΑΙΩΝΑ

Το ζήτημα της νεοελληνικής ορθόδοξης ναοδομίας απασχόλησε πολλούς στον εκκλησιαστικό και τον αρχιτεκτονικό χώρο, αμέσως μετά την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό και τη συγκρότηση του πρώτου ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το 1828 και συνεχίζει ν' απασχολεί ακόμη και σήμερα.

Βαθύτατα θρησκευόμενος, ο Έλληνας, από τα πρώτα κιόλας χρόνια του εκχριστιανισμού του, μετατρέπει τους αρχαίους ναούς σε εκκλησίες, χώρους δηλαδή σύναξης των πιστών ή κτίζει καινούργιες. Τους Βυζαντινούς χρόνους, την περίοδο δηλαδή που η ορθοδοξία εδραιώνεται, η ορθόδοξη χριστιανική ναοδομία εξελίσσεται σταδιακά φθάνοντας στο αποκορύφωμα της, την Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης, σύμβολο στους αιώνες της ορθόδοξης πίστης. Και συνεχίζει δραστήρια και δημιουργικά να εξελίσσεται και να δημιουργεί νέους τύπους ναών στους αιώνες που ακολουθούν, ακόμα και κάτω από την οθωμανική κατοχή.

Και ξαφνικά στις αρχές του 19ου αιώνα φαίνεται ότι η έμπνευση στερεύει. Οι αρχιτέκτονες του νεοσύστατου ελληνικού κράτους μοιάζουν μπερδεμένοι ανάμεσα στη χαμένη βασιλεία, το Βυζάντιο και τη νέα αρχιτεκτονική που εισάγεται από τη Δύση και επανασυνδέει τις ρίζες τους με την κλασική αρχαιότητα, το νεοκλασικισμό.

Οι εκκλησίες που χτίζονται στην Ελλάδα ολόκληρο τον 19ο αιώνα, φανερώνουν έντονα το μεγάλο δίλημμα μεταξύ μιας νεοβυζαντινής και μιας νεοκλασικής τεχνοτροπίας. (Στο ίδιο δίλημμα φαίνεται ότι βρέθηκε και η τσαρική Ρωσία, κάτι που ακόμα δεν έχει ερευνηθεί και εξετασθεί σε συνδυασμό με την ελληνική ναοδομία πάντοτε του 19ου. Γιατί είναι εντελώς αδύνατο η ναοδομία της μεγάλης ισχυρής ορθόδοξης χώρας της Ευρώπης, να μην επηρέασε τη σύγχρονη ελληνική ναοδομία, πολύ περισσότερο που τόσο επί Καποδίστρια όσο και επί Γεωργίου του Α΄ και της Όλγας οι επαφές ήταν ισχυρές και συχνές).

Ο προβληματισμός του Δ. Ζέζου, του Π. Βρεττού Κάλκου και κυρίως των Λ. Καυταντζόγλου και Ε. Ziller σχετικά με την αντιμετώπιση του θέματος της νέας ναοδομίας, εκφράζεται όχι μόνο στο έργο τους αλλά και στα γραπτά τους κείμενα.

Στο «Λόγον εις την θεμελίωσιν του Ιερού Ναού του Αγίου Κωνσταντίνου» που εκφωνεί το 1871, ο Λυσ. Καυταντζόγλου μιλάει για την οικοδόμηση του «θεμελιωμένου τούτου ναού κατά τον οικείον τύπον αυτού και χαρακτήρα, τον ιδιάζοντα εις τοιαύτα ιερά της λατρείας οικοδομήματα ...

Όθεν, γινομένου λόγου περί του την σήμερα εμπρέποντος εις χριστιανικόν ναόν τύπου η αρχιτεκτονική οφείλει, αναδράμουσα εις το παρελθόν, να ανεύρη τας εν τοις πρώτοις αιώσι χρείας του χριστιανισμού, να συνδυάση ταύτας μετά του πάροντος και να διαγράψη ούτω τον ζητούμενον ιδίαζοντα τύπον της χριστιανικής λατρείας».

Είκοσι σελίδες κείμενο. Μικρότερες σε έκσταση αλλά εξ ίσου σημαντικές οι απόψεις του Ziller. Στον προβληματισμό θα εμπλακούν και ιστορικοί της τέχνης όπως ο Γρ. Παπαδόπουλος, πολιτικοί όπως ο Βράϊλας Αρμένης, μηχανικοί όπως ο Αναστάσης Θεοφιλάς.

Οι περισσότερες συζητήσεις όμως, παρά το ότι ξεκινούν από το ερώτημα ποιά είναι η αρχιτεκτονική που θα εκφράσει το θρησκευτικό συναίσθημα του λαού, περιορίζονται τελικά σε ρυθμολογικές αναζητήσεις και δεν προχωρούν πέρα απ' αυτές. Παντού φαίνονται οι προσπάθειες να συνδυασθεί το ορθόδοξο τυπικό με τη νεοκλασική αρχιτεκτονική, ή ακόμα στον Ziller με τη ρωμανική αρχιτεκτονική. Πουθενά και κανέναν δεν φαίνεται να απασχολούν οι ουσιαστικές διαφορές μεταξύ της τυπικής διάταξης αλλά και του δόγματος, Ορθοδοξίας –Καθολικισμού– Προτεσταντισμού.

Άλλωστε ο μεν Καυταντζόγλου, αν και ορθόδοξος, έχει μεγαλώσει εκτός Ελλάδας, ορφανός από πατέρα με γαλλίδα μητέρα, ο δε Ziller είναι επισκοπιανός, για να μιλήσουμε μόνο για τους δύο σημαντικότερους ίσως ναοδόμους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού.

Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο του Κυπριανού Μπίρη σε άρθρο του στον *Ζυγό* το 1956: «Λίγοι αρχιτέκτονες όπως ο Δημήτριος Ζέζος στην Ζωοδόχο Πηγή των Αθηνών και άλλοι, άγνωστοι σε επαρχιακές πόλεις, προικισμένοι με αναμφισβήτητο καλλιτεχνικό τάλαντο αλλά και ποτισμένοι με βίωμα βαθειάς χριστιανικής πίστεως, μπόρεσαν να δώσουν στον τομέα αυτό της νεότερης ελληνικής αρχιτεκτονικής έργα, που και την διαρρύθμιση του εσωτερικού χώρου και την εξωτερική τους μορφή την διαπνέει υποβλητικά γαλήνια αισθητική συγκίνησις. Όλοι οι άλλοι –ακόμα και αρχιτέκτονες που σε κτίρια του ιδιωτικού και του δημόσιου βίου απέδειξαν εξαιρετική συνθετική δύναμη– στο θέμα της εκκλησίας περιορίσθηκαν σε άψυχες μιμήσεις των Βυζαντινών προτύπων ή επεχείρησαν κάτι χειρότερο: Να "δημιουργήσουν" σε νεοκλασικό ρυθμό ένα τύπο σύγχρονης εκκλησίας του Ορθόδοξου δόγματος με την ένωση στοιχείων από τους αρχαίους ελληνικούς ρυθμούς, στον σταυροειδή τύπο της Βυζαντινής εκκλησίας και με αντίστοιχη συμμόρφωση των αναλογιών».

Με το γύρισμα του αιώνα, και κυρίως μετά τις δύο πρώτες δεκαετίες του,

ένας νέος αέρας φαίνεται να πνέει.

Οι δύο σημαντικότεροι ναοδόμοι αυτής της πρώτης περιόδου, ο Αναστάσιος Ορλάνδος και ο Αριστοτέλης Ζάχος, μοιάζει να στρέφουν πίσω προς τη Βυζαντινή παράδοση. Έχοντας μελετήσει διεξοδικά τα Βυζαντινά μνημεία, ο Ορλάνδος χτίζει ο ίδιος περισσότερες από 50 εκκλησίες. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες, οι περισσότερες από αυτές είναι έργα μαθητών του, στους οποίους ανέθετε ο ίδιος το σχεδιασμό, διατηρώντας για τον εαυτό του τον τελευταίο λόγο και την υψηλή επίβλεψη. Ο τύπος που επιλέγει συνήθως είναι αυτός του σταυροειδούς με τρούλο ναού που αναπτύσσεται περαιτέρω με συνέπεια και αυστηρότητα, χωρίς όμως να εγκαταλείψει και τον τύπο της Βασιλικής.

Ο Ορλάνδος είναι αυτός που εισάγει ουσιαστικά το νεοβυζαντινό ρυθμό.

Ο Αριστοτέλης Ζάχος απ' την πλευρά του ξεκινά τη σταδιοδρομία του ως ναοδόμος περισσότερο τολμηρά, με το ναό του Αγίου Νίκωνα και το επισκοπείο στη Σπάρτη, όπου μπορεί κανείς να διακρίνει στοιχεία art-nouveau και secession, για να τα εγκαταλείψει μετά την απόρριψή τους και να προσχωρήσει κι αυτός στη Βυζαντινή παράδοση, με προτίμηση, αλλά όχι αποκλειστικότητα, στον τύπο της βασιλικής.

Εκείνο όμως που έχει τη μεγαλύτερη σημασία είναι ότι και οι δυο χρησιμοποιούν στην αρχιτεκτονική τους εκτός από την πέτρα, ως βασικό υλικό, το καινούργιο υλικό, το οπλισμένο σκυρόδεμα, που θα αλλάξει ουσιαστικά τις μέχρι τότε κατασκευαστικές συνθήκες, παρέχοντας νέες ευκολίες και δυνατότητες.

Το ερώτημα που γεννιέται εδώ είναι το κατά πόσον οι αρχιτέκτονες εκμεταλλεύτηκαν τις δυνατότητες αυτές και πόσο μπόρεσαν ή θέλησαν να προχωρήσουν προς τα μπρος ή παρέμεναν μετέωροι μεταξύ νεοβυζαντινής και σύγχρονης τεχνοτροπίας. Αν κατάφεραν, δηλαδή, να δώσουν νέες αρχιτεκτονικές λύσεις στα σημερινά προβλήματα και να συνεχίσουν, με τα νέα μέσα και τις τεχνικές, τη μεγάλη ιστορική παράδοση του ορθόδοξου ναού, που ξεκινάει από τα χρόνια του Μεγάλου Κωνσταντίνου και που φαίνεται, σύμφωνα με τον καθηγητή Μπούρα, ή να έχει εξαντλήσει τις δυνατότητές της, ή ότι περνά μια πολύ δύσκολη περίοδο ή ακόμη και ότι έχει οριστικά διακοπεί.

Στο ερώτημα αυτό θα προσπαθήσουμε να δώσουμε μια πρώτη απάντηση μέσα από την εισαγωγική αυτή ομιλία, που δεν σκοπεύει να κλείσει το θέμα αλλά μάλλον να το ανοίξει και προφανώς όχι να το εξαντλήσει, με τις ανακοινώσεις που θα ακούσαμε στη συνέχεια σ' αυτό, αλλά ελπίζω και σε άλλα σχετικά συμπόσια και συνέδρια, που θα ακολουθήσουν και που πρέπει ν' ακολουθήσουν. Το φαινόμενο της αναζήτησης ενός νέου τρόπου έκφρασης της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής δεν ήταν άλλωστε μόνο ελληνικό.

Ο 19ος αιώνας δεν άφησε πίσω του ναούς αντίστοιχους των βυζαντινών, αλλά ούτε και των γοτθικών ή των ρωμανικών.

Τι άραγε συμβαίνει; Σ' ένα από τα πρώτα τεύχη του περιοδικού *Architecture d' aujourd' hui* στις αρχές της δεκαετίας του '30 (πιθανόν του A.G. Perret) δημοσιεύεται ένα κείμενο προβληματισμού με τίτλο «Το νέο στυλ, ο νέος ρυθμός αν θέλετε, στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική». Ξεκινώντας από ένα σχόλιο του Martin Wagner, ότι είναι άχρηστο να κτίζονται νεογοτθικές εκκλησίες σε μια εποχή που δεν έχει τίποτα το κοινό μ' εκείνη όπου χτίστηκαν οι γοτθικοί ναοί, ο συντάκτης, παρ' όλο ότι παραδέχεται ότι υπάρχει αλήθεια στην άποψη αυτή, σημειώνει ότι δεν βλέπει εν τούτοις κανένα κακό στο να διατηρήσει κανείς κάποιες ιδέες, κάποιες συναισθηματικές αναζητήσεις, από προγενέστερες εποχές.

Οι καιροί αλλάζουν, η τεχνολογία αλλάζει, κάποιες όμως πνευματικές ανησυχίες παραμένουν. Η γοτθική τέχνη, σημειώνει, ήταν κάτι παραπάνω από ένας αρχιτεκτονικός ρυθμός, ήταν ένας τρόπος να ζεις, να σκέπτεσαι, να αισθάνεσαι. Και «αισθάνομαι», επεξηγεί, είναι η αναζήτηση του αιώνιου, των αρχών που μένουν αναλλοίωτες στο πέρασμα του χρόνου, χωρίς να είναι άμεσα συνδεδεμένες με μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Για τη γοτθική περίοδο, αυτό εκφραζόταν με μια προετοιμασία για μια ζωή μελλοντική και μια άρνηση της χαράς και των ηδονών αυτού του κόσμου.

Στις αρχές του 20ού αιώνα μια παρόμοια αναζήτηση αποκαλείτο «μυστικισμός» ή «υπερβατικότητα». Δεν παύουν όμως να είναι δύο κρίκοι της ίδιας αλυσίδας, που φέρνουν κοντά τον άνθρωπο της γοτθικής περιόδου με αυτόν του 20ού αιώνα. Οι απόψεις αυτές θα μπορούσαν κάλλιστα να έχουν γραφτεί και για τις αναζητήσεις της «νεοβυζαντινής ναοδομίας», αρκεί στη θέση του γοτθικού να μπει ο όρος βυζαντινός.

Παρόμοια κείμενα δεν έτυχε να βρω στον ελληνικό χώρο. Ούτε όμως και στα επόμενα τεύχη, τα αφιερωμένα στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική του *Architecture d' aujourd' hui*, που συνεχίζει σ' ετήσια βάση να κυκλοφορεί ένα τεύχος αφιέρωμα. Τα περισσότερα από τα αφιερώματα αυτά εστιάζονται στις νέες μορφές που τα νέα υλικά δίνουν τη δυνατότητα στον αρχιτέκτονα να δημιουργήσει. Δεν μπορεί κανείς να διακρίνει ένα ενιαίο ύφος, ένα ενιαίο στυλ. Στα μικρά επεξηγηματικά σημειώματα, που συνοδεύουν τα παραδείγματα, αναφέρονται κατά κανόνα οι τεχνολογικές περιγραφές, ο τρόπος στήριξης, το πάχος των υποστυλωμάτων, οι επενδύσεις, η χωρητικότητα κ.τ.λ.

Οι εκκλησίες αντιμετωπίζονται κυρίως ως τεχνικά επιτεύγματα. Μεγάλα κελύφη, που είναι δυνατόν να στεγάσουν έναν τεράστιο αριθμό πιστών. Ελάχιστες είναι οι φορές που ο αρχιτέκτων προσθέτει κάποιες προσωπικές αναζητήσεις. «Αυτό που αισθάνθηκα είναι η αποστολή της πρόσκλησης και της σύναξης της εκκλησίας, το δόγμα της αλήθειας, της αγάπης και της χαράς που διδάσκει. Θέλησα, η συνάντηση του Θεού με τους πιστούς να γίνει μέσα στο φως, ένα χρωματιστό φως ...», γράφει ο Roget Damien το 1948, σχεδιά-

ζοντας μια εκκλησία για το Knocke στο Βέλγιο για 1.100 πιστούς. Είναι από τους λίγους που τον απασχολεί, ή που τουλάχιστον το γράφει, η πνευματική αναζήτηση που αναφέραμε πάρα πάνω.

Κάτι αντίστοιχο φαίνεται να συμβαίνει και στον ελληνικό χώρο. Αναφερθήκαμε ήδη στους δυο πρωτοπόρους, τον Αν. Ορλάνδο και τον Αρ. Ζάχο. Παρ' όλο ότι στο έργο τους, ιδιαίτερα του Ορλάνδου, διαφαίνεται με ευκρίνεια η πνευματική αναζήτηση (χαρακτηριστική είναι η ανάλυση του έργου του από τον Αργύρη Πετρονώτη στον τιμητικό τόμο «Αναστάσιος Ορλάνδος, ο άνθρωπος και το έργο του» που εξέδωσε το 1976 η Ακαδημία Αθηνών), εν τούτοις ούτε αυτός, ούτε ο Ζάχος άφησαν γραπτά κείμενα που να μας πληροφορούν για κάποιο παρόμοιο προβληματισμό.

Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι τα συμπεράσματα που προκύπτουν από το διαγωνισμό για την ανέγερση νέου μεγάλου ναού για την Παναγία της Τήνου, που προκήρυξε το Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα της Ευαγγελίστριας Τήνου στις αρχές του 1930. Στο διαγωνισμό υποβλήθηκαν εννέα συνολικά μελέτες. Από αυτές αποκλείστηκαν δύο, γιατί δεν πληρούσαν τους όρους του διαγωνισμού. Από τις υπόλοιπες επτά, από την ελλανόδικο επιτροπή, την οποία αποτελούσαν ο Αναστάσιος Ορλάνδος, οι καθηγητές του Ε.Μ.Π. Εμμανουήλ Κριεζής και Δημήτρης Πικιώνης, ο Πάτροκλος Καραντινός ως εκπρόσωπος του Συλλόγου Αρχιτεκτόνων και ο Αλαβάνος ως εκπρόσωπος του Ιδρύματος, βραβεύεται με δεύτερο βραβείο η μελέτη των Νικολάου Μητσάκη και Κυριακούλη Παναγιωτάκου (πρώτο βραβείο δεν δόθηκε), ενώ το τρίτο ισομοιράζεται στις μελέτες των Κίμωνα Λάσκαρη και Θουκυδίδη Βαλεντή και των Σπυριδώνα Κορτζά, Μιχάλη Κανάκη και Γιώργου Νομικού. Τα σχετικά με το διαγωνισμό θα αναπτυχθούν αναλυτικά σε ειδική μελέτη. Σήμερα θα ήθελα να σταθώ μονάχα στη βραβευθείσα μελέτη των Ν. Μητσάκη και Κ. Παναγιωτάκου και απ' αυτήν μονάχα στο καθολικό. Μια μοντέρνα βασιλική από οπλισμένο σκυρόδεμα με διπλά τοιχώματα.

Οι αρχιτέκτονες υποβάλλουν δυο παραλλαγές για την κάτοψη, μια πεντάκλιτη και μια τρίκλητη βασιλική. Η πρώτη παραλλαγή καλύπτεται με χελωνοειδή θόλο και η δεύτερη με μια επιμήκη θολωτή κατασκευή, ανοικτή προς τη δυτική όψη που χαρίζει περισσότερο φως στο εσωτερικό. Ο τρόπος επεξεργασίας της όψης αυτής έχει στοιχεία από τον τρόπο επεξεργασίας της Notre Dame du Raincy του Perret, που είχε εγκαινιαστεί λίγα χρόνια πριν, το 1923, και είχε προκαλέσει το διεθνές ενδιαφέρον, με πολύ φειδώ όμως. Ενδιαφέρον είναι ότι την ίδια μορφή θα μεταχειριστεί 30 σχεδόν χρόνια αργότερα, ένας από τους γνωστούς μαθητές του Perret, ο T. Sardnal, στο κτίριο ενός σταθμού. Πέρα από αυτή καθ' αυτή την αρχιτεκτονική σύνθεση, ιδιαίτερα πρωτοποριακή για την εποχή της, αυτό που έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον είναι το σχόλιο ενός τρίτου αρχιτέκτονα πάνω στους προβληματισμούς των δημιουργών του.

Φαίνεται ότι οι δυο φίλοι στέλνουν στον τρίτο, τον Α. Ρουσόπουλο που βρισκόταν εκείνη την περίοδο στο Βερολίνο, τα σχέδια, ζητώντας τη γνώμη του σχετικά με τις δυο παραλλαγές. Δυστυχώς δεν έχουμε την προς τον Α. Ρουσόπουλο επιστολή τους. Από την απάντησή του όμως μπορούμε να είμαστε σχεδόν βέβαιοι ότι τους απασχόλησε ιδιαίτερα η πνευματική διάσταση του ναού. Έτσι, στην απάντησή του ο Α. Ρουσόπουλος, επικεντρώνοντας τα σχόλιά του στις δυο παραλλαγές του ναού, αναφέρει ότι προτιμά τη δεύτερη: «Το άνοιγμα του θόλου θα δώσει πιο πλούσιο φωτισμό στο ζωγραφικό του γέμισμα. Η άλλη ίσως να είναι πιο ωραία στη σύνθεση των γραμμών και των όγκων της προσόψεως, εν τούτοις όμως δεν βρίσκω να είναι λόγος αυτός επαρκής για να την προτιμήσει κανείς (εδώ ας μου επιτρέψεις να ανοίξω μια παρένθεση για να εξηγήσω τη φαινομενική αντίφαση των παραπάνω: Πιστεύω ότι ο σκοπός της αρχιτεκτονικής είναι να οικοδομήσει το χρήσιμο και ωφέλιμο. Και ότι για σήμερα που μόλις άρχισαν να μελετώνται οι ανάγκες μας καθαρά και να θεραπεύονται λογικά και σκόπιμα – το ωφέλιμον και το χρήσιμο πρέπει να μας είναι αρκετά. Τα παρακάτω, η αφηρημένη αξία των σχημάτων, των όγκων και το δυναμικό τους είναι στη σύνθεση, πρέπει να πάρουνε θέσι δεύτερη η καλλίτερα να αποτελέσουν το θέμα της σπουδής των κατοπινών).

Μια εκκλησία, θέμα εξαιρετικά δύσκολο και μάλιστα μια εκκλησία με τόσα παραρτήματα ορίζει ένα σωρό υλικές επιταγές, που και μόνο αυτές να λύση κανείς είναι αρκετό. Τις άλλες, την πνευματικότητα, τη μετουσίωση, τη θρησκευτικότητα κτλ. ας έρθη αργότερα να τις εκφράση άλλος όταν προηγουμένως έχουν κτισθή τα θεμέλια των υλικών απαιτήσεων και μπορεί να βασιστή στέρεα σ' αυτά».

Θα επανέλθουμε στην απάντηση αυτή του Α. Ρουσόπουλου στο τέλος.

Η πρόταση πάντως των Ν. Μητσάκη και Κ. Παναγιωτάκου δεν πραγματοποιήθηκε, παρά τα ιδιαίτερα επαινετικά σχόλια όχι μόνο της κριτικής επιτροπής, αλλά και των Αριστοτέλη Ζάχου, Λύτρα και Λ. Σώχου, των οποίων ζητήθηκε η γνώμη. Το ίδρυμα της Ευαγγελίστριας δεν τολμά να προχωρήσει σε μια τόσο ριζοσπαστική λύση. Και την ίδια μοίρα θα έχει στο μέλλον κάθε παρόμοια πρόταση.

Κάθε φορά που μια νέα εκκλησία πρόκειται να ανεγερθεί, πρέπει να γνωματεύσει ο Διευθυντής της Υπηρεσίας Αναστυλώσεων του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και η τοπική Μητρόπολη, με γνώμονα αν και κατά πόσον είναι σύμφωνη με τις παραδόσεις και τους τύπους της ορθόδοξης ημών Εκκλησίας και της πατροπαράδοτης Βυζαντινής Τέχνης. Και όσον αφορά τους τύπους, το τυπικό δηλαδή της ορθόδοξης λατρείας, είναι φυσικό ότι αυτό πρέπει να μπορεί να τελείται ανενόχλητα μέσα σε κάθε εκκλησία, από την παλαιότερη μέχρι την πιο σύγχρονη. Όσο όμως για την πατροπαράδοτη Βυζαντινή τέχνη, τα πράγματα γίνονται δυσκολότερα. Το πώς ερ-

μηνεύει κανείς τη βυζαντινή παράδοση είναι σχετικό. Το βέβαιο είναι, ότι ο όρος θέτει ανασταλτικούς φραγμούς στο δημιουργό συνθέτη αρχιτέκτονα, που δύσκολα μπορεί να ξεπεράσει.

Οι απόπειρες των νέων αρχιτεκτόνων που ακολουθούν τους πρωτοπόρους, ακόμα και των πιο προικισμένων, όπως του Γιώργου Νομικού και του Φαίδωνα και της Εθέλ Κυδωνιάτη, του Βασίλη Νικολαΐδη κ.ά., που σημάδεψαν τη μεταπολεμική ναοδομία, περιορίζονται στο να δημιουργήσουν ναούς «σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση», με τα νέα υλικά που έχουν στη διάθεσή τους, κυρίως το μπετόν αλλά και το γυαλί, εκμεταλλευόμενοι τις δυνατότητες που αυτά παρέχουν. Τρούλοι με ελάχιστα στηρίγματα, μεγάλα ανοίγματα, γυαλί, δημιουργούν ένα νέο δυναμισμό, μια νέα πλαστικότητα, ένα σύνολο γεωμετρικό και αρμονικό ταυτόχρονα. Το ίδιο και εκκλησίες που έχουν κτίσει και οι άλλοι νεοέλληνες αρχιτέκτονες, γιατί σχεδόν όλοι έχουν κτίσει τουλάχιστον από μία εκκλησία.

Κάποιες από αυτές είναι χωρίς καμία αμφισβήτηση πολύ καλή αρχιτεκτονική. Δεν ανοίγει όμως νέους δρόμους. Και γιατί άλλωστε, αφού αυτό που τους ζητούν είναι να ακολουθήσουν έναν ήδη ανοιγμένο και προκαθορισμένο δρόμο. Κανένας, κατά τη γνώμη μου, ούτε ο Ζάχος ούτε ο Ορλάνδος, ούτε ο Μιχελής, ο μεγάλος θεωρητικός της αρχιτεκτονικής, συγγραφέας της «Αισθητικής θεώρησης της Βυζαντινής Τέχνης», ούτε οι νεότεροι κατάφεραν να περάσουν την ιδεατή γραμμή που κάνει ένα αρχιτεκτόνημα, ένα έργο τέχνης γενικότερα, να μετατραπεί από καλό ή πολύ καλό, σε αριστούργημα. Μονάχα σε κάποια μικρά ιδιωτικά εκκλησάκια μπορεί κανείς να διακρίνει «αυτό το κάτι άλλο».

Ο Π. Μιχελής αναγνωρίζει το πρόβλημα και εισάγει στο μάθημα της μορφολογίας στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Ε.Μ.Π. άσκηση με θέμα «ναό». Και η προσπάθεια αυτή όμως δεν φαίνεται να έφερε αποτελέσματα. Σταδιακά μετά το θάνατό του το θέμα έπαψε να δίνεται.

Η ειδική Τεχνική Υπηρεσία του Αρχιτεκτονικού Τμήματος του Υ.Π.Ε.Π.Θ. σχεδιάζει «τύπους» ναών, όλων των τύπων και μεγεθών, βασιλικές, σταυροειδείς με τρούλο, ελεύθερου σταυρού, οκταγωνικού, για νησιά, για πόλεις, για 60, 90, 200, 350 άτομα. Οι περισσότεροι είναι σχεδιασμένοι από δόκιμους αρχιτέκτονες. Ένας «τύπος» όμως ναού που μπορεί να εφαρμοστεί εδώ ή εκεί, όσο καλός κι αν είναι, δεν μπορεί να είναι εμπνευσμένος.

Σήμερα έχουμε προχωρήσει λίγο περισσότερο. Με βάση μερικούς από αυτούς τους τύπους, κάποιες «μάνδρες» έχουν κατασκευάσει έτοιμα προκατασκευασμένα εκκλησάκια. Το διαλέγεις, το αγοράζεις, το στήνεις, κι όλα καλά κι όλα ωραία.

«Η παράδοση» όμως, όπως γράφει κι ο Διονύσης Ζήβας σε άρθρο του το 1970, «δεν είναι συλλογή εικόνων για να εκλέξουμε, η παράδοση περικλείει α-

ξίες που μας κληροδοτούνται δια μέσου των μορφών κι' αυτές καλείται ο αρχιτέκτων να ανεύρη και να περικλείση στα έργα του».

Σαράντα χρόνια πριν το 1930 ο Sartoris είχε πει: «Μέσα σ' ένα πνευματικό ρυθμό όπου η αισθητική βρίσκει το λόγο της ύπαρξής της, μόνον η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική είναι αληθινά μέσα στο πνεύμα του και στην υπόστασή του μνημειακή αρχιτεκτονική... Η σημερινή αρχιτεκτονική απαιτεί από τους δημιουργούς μια βαθιά ζωή που ο ηρωισμός και η αγνότητα θα την κάνουνε να αφήσει μια φανερή μαρτυρία. Ηρωισμός για να φτάσει μέσα από τις αντιστάσεις του κοινού στην καθαρή και ειλικρινή έκφραση των στοιχείων που ο αρχιτέκτονας προσπαθεί να ανακαλύψει τη σχέση τους μέσα στο φως, πραγματοποιώντας ένα περιεχόμενο πνευματικό μα σκοτεινό. Ηρωισμός, για να επιβάλλει στη ζωή του μια ατμόσφαιρα αξιοπρέπειας, που απαιτεί η αποστολή του. Ηρωισμός, ακόμα όταν θα χρειαστεί να εξωτερικεύσει στα μάτια των άλλων την πολύτιμη και αόρατη αρχιτεκτονική, που η τόση αγάπη και η τόση βεβαιότητα φαίνονται να αντικρούονται».

Και πρέπει να παραδεχθούμε ότι στα 80 σχεδόν χρόνια που πέρασαν, από τότε που ο Sartoris έγραψε αυτό το κείμενο, βρέθηκαν αρκετοί ξένοι αρχιτέκτονες που τόλμησαν. Και χτίστηκε ένας σημαντικός αριθμός εκκλησιών του καθολικού και του προτεσταντικού δόγματος που ξεπέρασαν το φράγμα. Εκκλησίες ισάξιες με τους παλιούς γοτθικούς ή ρωμανικούς ναούς, στους οποίους μπαίνοντας νοιώθεις μια διάχυτη πνευματικότητα, μια ανάταση ψυχής.

Τι γίνεται στη χώρα μας; Είναι βέβαιο ότι οι έλληνες αρχιτέκτονες είναι κι αυτοί σε θέση συνθέσουν μια σύγχρονη ορθόδοξη εκκλησία με σύγχρονες μορφές, ικανές να συγκριθούν με αυτές της παράδοσης χωρίς όμως να τις μιμούνται.

Η απάντηση του Α. Ρουσόπουλου στους Ν. Μητσάκη και Κ. Παναγιωτάκο, έστω κι αν αποτελεί ένα μεμονωμένο περιστατικό, που δεν μπορεί να γενικευθεί, δείχνει πάντως ότι χωρίς να αδιαφορούν για τον πνευματικό και θρησκευτικό προβληματισμό, τους αρχιτέκτονες τους απασχολούσε κυρίως αυτή καθ' αυτή η αρχιτεκτονική.

Πέρα από τον αυστηρό έλεγχο του Υ.Π.Ε.Π.Θ., ίσως αυτή η σταδιακή μεταστροφή του ανθρώπου των δυο τελευταίων αιώνων προς τον homo economicus και τον homo technicus να είναι η αιτία που δεν κατάφερε να δημιουργήσει έργα ισάξια των προγόνων του στον εκκλησιαστικό τουλάχιστον τομέα.

Στην Ελλάδα, η θρησκεία, έλεγε ο Ιωάννης Θεοδωρακόπουλος, έγινε πάντα ένα με την τέχνη, ενώ σε άλλους πολιτισμούς παρέμεινε ξεχωριστή. Και συμπληρώνει ότι η «Ελληνική τέχνη είναι η μόνη που υπερνίκησε τους εθνικούς όρους, τις τοπικές και φυλετικές προϋποθέσεις, δίχως ν' αρνηθή τον τοπικό της ανθρωπισμό, για τούτο και μιλάει σ' όλους τους ανθρώπους δίχως πάθος δίχως κατεύθυνση και δίχως "ιδεολογία". Πρώτη φορά φανερώνεται ε-

δώ ο άνθρωπος όχι ως μετριοκρατία των πολλών, ούτε ως δεσποτισμός του ενός, αλλά ως υψίστη ένταση όλου του έμψυχου πληρώματος του τόπου. Η ελληνική τέχνη δηλώνει, ότι το ανώτερο που είχαν να ειπούν οι έλληνες δεν το είπαν με τη λογική, αν και ήταν οι δημιουργοί της λογικής».

Τούτο το μικρό κείμενο του Θεοδωρακόπουλου, γραμμένο το 1945, έπεσε στα χέρια μου εντελώς τυχαία, καθώς προετοίμαζα τη σημερινή εισήγηση. Και με βοήθησε να κατανοήσω και να βάλω στη σειρά κάποιες σκέψεις μου. Προτίμησα να το παραθέσω ακέραιο. Δεν νομίζω άλλωστε ότι θα μπορούσα να προσθέσω κάτι.

Ίσως λοιπόν το λάθος των δυο τελευταίων αιώνων είναι η θεοποίηση της τεχνικής και της λογικής και όχι η υπέρβασή της. Και μιλάω πάντοτε για τον ελληνικό χώρο. Γιατί τα τελευταία χρόνια η υπέρβαση της τεχνολογίας και της λογικής είναι κάτι που συναντάμε συχνά στο πεδίο της αρχιτεκτονικής κυρίως στον έξω από την Ελλάδα κόσμο. Μονάχα που αυτή η υπέρβαση δεν έχει τις περισσότερες φορές ως αφετηρία και εφαλτήριο τη βιωμένη συνείδηση της παράδοσης και του είναι που ενοποιεί το πλήρωμα και τη μορφή, το πάθος και το λόγο και τα εναρμονίζει σε πνευματική ύπαρξη και τη μεταπλάθουν σε «φως ζωής». Ο δαιμονισμός της τεχνικής και της οικονομίας, που αναγνώριζε ο Θεοδωρακόπουλος στα μέσα του περασμένου αιώνα, εξακολουθεί να ισχύει ως σήμερα και μάλιστα υψωμένος σε νιοστή δύναμη. «Η γυμνή ροπή προς ευδαιμονία, που καταντάει αγελαία τη ζωή των ανθρώπων» είναι γέννημα δικό τους. Αυτό είναι βέβαιο. Όπως εξ ίσου βέβαιο είναι ότι οι τεχνικές κατακτήσεις θα κάνουν τον άνθρωπο πλουσιότερο όχι οικονομικά αλλά πνευματικά και θα τον οδηγήσουν σταδιακά σε μια καινούργια ανασύνθεση της παράδοσης, της θρησκευτικότητας, των πατροπαράδοτων αξιών. Η αρχιτεκτονική και η ναοδομία θ' ακολουθήσουν.

Πρώτα όμως πρέπει να προηγηθεί μια περίοδος αφομοίωσης και βιωματικής προσέγγισης της τεχνικής και γι' αυτό νομίζω ότι ακόμα δεν είμαστε συνολικά ως κοινωνία έτοιμοι. Έχουμε να διανύσουμε πολύ δρόμο.

Όσο κι αν, σε πρώτη ανάγνωση, οι σκέψεις μου μοιάζουν απαισιόδοξες, στην πραγματικότητα είναι ιδιαίτερα αισιόδοξες. Ο άνθρωπος από τη φύση τείνει στην ευδαιμονία. Αυτό είναι αναμφισβήτητο γεγονός. Η ευδαιμονία οδηγεί στην πληρότητα. Η ευδαιμονία όμως και η πληρότητα δεν αποκτώνται μόνο με την κατάκτηση της τεχνικής και της οικονομίας. Ίσως να είναι συνθήκες ικανές, αλλά όχι αναγκαίες. Πιστεύω ότι αυτό στις μέρες μας, όπως και σε άλλες προγενέστερες ιστορικές περιόδους, έχει γίνει πια κατανοητό στο μέσο άνθρωπο. Μένει να το αναγνωρίσει και να το παραδεχθεί.

Ίσως λοιπόν να μην ήρθε ακόμη η ώρα, η στιγμή εκείνη που θα δούμε κάτι πραγματικά νέο, κάτι μοναδικό, κάτι άξιο να συναγωνιστεί την Αγία Σοφία, το Δαφνί, την Καπνικαρέα στην ελληνική ναοδομία. Φαίνεται ότι βρι-

σκόμαστε ακόμη στη φάση που έλεγε ο Α. Ρουσόπουλος, ότι μαθαίνουμε, η δεύτερη φάση της πνευματικότητας και της θρησκευτικότητας θα ακολουθήσει. Στο μεταξύ ας προχωρούμε, ας δουλεύουμε, ας προσπαθούμε. Και σας διαβεβαιώνω ότι, όταν έρθει η στιγμή, καμία επιτροπή του Υ.Π.Ε.Π.Θ. δεν θα έχει τη δύναμη να την αναστείλει και να την σταματήσει.

Ελπίζω σ' ένα ειδικό συνέδριο αφιερωμένο στην αρχιτεκτονική και τη ναοδομία να έχουμε την ευκαιρία σύντομα να εξετάσουμε διεξοδικά τις τάσεις και φαινόμενα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αρχείο Ν. Μητσάκη, Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη.

Damien R., «Projet d'église pour knocke Belgique», *Architecture d' aujourd' hui*, τεύχ. 21, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1948.

Ζήβας Δ., «Σύγχρονη Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα», *Τεχνική Επιθεώρηση*, Φεβρουάριος 1970.

Θεοδωρακόπουλος Ι., *Το Πνεύμα του Νεοελληνισμού και η Τροπή των Καιρών*, Αθήνα, 1945.

Καυταντζόγλου Λ., *Λόγος εις την θεμελίωσιν του Ιερού Ναού του Αγίου Κωνσταντίνου, του κτιζομένου εις μνήμην της του βασιλικού διαδόχου γεννήσεως: εκφωνηθείς τη 19 Μαρτίου 1871 ενώπιον του Βασιλέως, της Βασιλίσσης και των Βασιλοπαίδων*, Εν Αθήναις: Εκ του τυπογραφείου των τέκνων Α. Κορομηλά, 1871.

«Le style noueau des églises», *Architecture d' aujourd' hui*, τεύχ. VI, σ. 33-34.

Μπίρης Κ., «Το συναισθηματικό θέμα στη σύγχρονη αρχιτεκτονική», *Ζυγός*, Δεκέμβριος 1956, έτ.2, τεύχ. 14, σ. 4-6.

Sartoris A., «Το νέον πνεύμα εις την αρχιτεκτονικήν», *Τεχνικά Χρονικά*, τεύχ. 6, 15 Μαρτίου 1932.

Σταύρος Μαμαλούκος

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ «ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ» ΣΤΗ ΝΑΟΔΟΜΙΑ. ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Α. Αντικείμενο της μελέτης που ακολουθεί είναι η εξέταση ζητημάτων που αφορούν στη ναοδομική δραστηριότητα στην Ελλάδα στα νεώτερα χρόνια, σε μια περίοδο που εκτείνεται από την πρώιμη Τουρκοκρατία ώς τις μέρες μας. Η εξέταση θα γίνει με άξονα ορισμένα καίρια και πολύ ενδιαφέροντα γενικά ζητήματα που αφορούν όχι μόνο τη ναοδομία αλλά την αρχιτεκτονική εν γένει, όπως: «πώς και από ποιους παράγεται η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική», «ποιοι και πώς επιλέγουν τον τύπο και τις μορφές ενός ναού» και «τι είναι η «*παράδοση*» και ποιος ο «*παραδοσιακός*» τρόπος παραγωγής στη ναοδομία», και με βάση το «ακραίο» παράδειγμα της Ηπείρου.

Β. Προτάσσονται ορισμένες γενικές παρατηρήσεις: Αν ο όρος «*παράδοση*» σημαίνει την «*δια μέσου των γενεών μετάδοση στους μεταγενεστέρους, προφορικώς, κυρίως, αλλά και γραπτώς, ηθών, εθίμων, δοξασιών, διδαχών κλπ*»[1] και ο όρος «*παραδοσιακός*» τον «*σύμφωνο με τα πρότυπα που καθιερώθηκαν από την παράδοση*»[2], πώς οι δύο αυτοί όροι εφαρμόζονται στην αρχιτεκτονική γενικά και, ειδικότερα, στην αρχιτεκτονική της ευρύτερης χωροχρονικής ενότητας στην οποία ανήκει στα νεώτερα χρόνια η σημερινή Ελλάδα; Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο καθηγητής Χ. Μπούρας στο περισπούδαστο άρθρο του που περιλαμβάνεται στα εισαγωγικά κείμενα της σειράς Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική, οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται από τους σύγχρονους εθνολόγους, λαογράφους και κοινωνιολόγους προκειμένου να περιγραφούν «*ανεξέλικτες και κλειστές καταστάσεις, στις οποίες το προφορικά παραδιδόμενο από την μία γενιά στην άλλη έχει καθοριστική ή και απόλυτη ση-*

---

1. Πάπυρος, *Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας. Αρχαίας - Μεσαιωνικής - Νέας. Ερμηνευτικό - ετυμολογικό, Συνωνύμων - παραγώγων - συνθέτων*, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 2008, τ. 8, 456 (λήμμα: παράδοση).

2. Πάπυρος, *Λεξικό της Ελληνικής Γλώσσας. Αρχαίας - Μεσαιωνικής - Νέας. Ερμηνευτικό - ετυμολογικό, Συνωνύμων - παραγώγων - συνθέτων*, Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος, Αθήνα 2008, τ. 8, 456 (λήμμα: παραδοσιακός).

μασία για το πνευματικό προϊόν»[3]. Έτσι, όταν οι όροι χρησιμοποιούνται στην αρχιτεκτονική, συνήθως μέσω του λεκτικού τύπου «*παραδοσιακή αρχιτεκτονική*», που, κατά την έκφραση του Χ. Μπούρα, «*είναι τόσο αόριστος όσο και η πολυχρησιμοποιημένη μα και φευγαλέα λέξη-έννοια παράδοση*»[4], υπάρχει σοβαρός κίνδυνος να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις για μια λανθασμένη πορεία στην έρευνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι το πρόβλημα δεν αφορά μόνο την έρευνα της ιστορίας της αρχιτεκτονικής στη ευρύτερη περιοχή στην οποία εντάσσεται η χώρα μας. Παρόμοια προβλήματα παρουσιάζει η χρήση του αγγλικού όρου «vernacular architecture» και των αντίστοιχών του στις λοιπές ευρωπαϊκές γλώσσες στην περίπτωση της έρευνας της μεσαιωνικής και της νεώτερης αρχιτεκτονικής της Δυτικής Ευρώπης[5]. Στις περιπτώσεις της αρχιτεκτονικής που παράγεται από εξελιγμένες κοινωνίες, των οποίων τουλάχιστον ένα μεγάλο μέρος δεν αγνοεί άλλες σύγχρονες κοινωνίες, από τις οποίες δέχεται επιρροές και τις οποίες, πιθανώς, κατά κάποιους τρόπους επηρεάζει, όπως οι κοινωνίες της ευρύτερης χωροχρονικής ενότητας στην οποία ανήκει στα νεώτερα χρόνια η σημερινή Ελλάδα, οι όροι «*παράδοση*» και «*παραδοσιακός*» στην αρχιτεκτονική πρέπει να χρησιμοποιούνται με επιφύλαξη και οπωσδήποτε με μια διευρυμένη έννοια.

Για τις ανάγκες, λοιπόν, της προσέγγισης που θα επιχειρηθεί στη συνέχεια ως «*παραδοσιακή αρχιτεκτονική*» νοείται το σύνολο της αρχιτεκτονικής δημιουργίας που παράγεται σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα με τον «*παραδοσιακό τρόπο*». Ο τρόπος αυτός συνίσταται στην παραγωγή μιας αρχιτεκτονικής με τοπικά χαρακτηριστικά, τόσο στο επίπεδο της τυπολογίας όσο και σε εκείνα της κατασκευής και της μορφολογίας, από συνεργεία οικοδόμων εκπαιδευμένων στα πλαίσια μιας συντεχνιακής οργάνωσης, τα οποία δουλεύουν συστηματικά στο χώρο, ασχέτως αν προέρχονται από αυτόν είτε ταξιδεύουν εκεί από αλλού. Ο «*παραδοσιακός*» αυτός «*τρόπος*» παραγωγής της αρχιτεκτονικής δεν αποκλείει αλλαγές στο χαρακτήρα της, υπό την προϋπόθεση ότι οι αλλαγές αυτές είναι σταδιακές και αφορούν συγκεκριμένα κάθε φορά χαρακτηριστικά της. Σε πολλές περιπτώσεις οι αλλαγές επέρχονταν μέσα από την, υπό συγκεκριμένες συνθήκες, οικοδόμηση σε μια περιοχή εξεχόντων κτισμάτων με διαφορετικά από εκείνα της τοπικής αρχιτεκτονικής χαρακτηριστικά. Τα «*εμφυτευμένα*», κατά την έκφραση του καθηγητή Γ. Βελένη, αυτά κτήρια λειτουργούσαν ως υποδείγματα για την τοπική αρχιτεκτονική παραγωγή, επηρεάζοντας γενικά, λιγό-

3. Μπούρας [1982], 21.

4. Μπούρας [1982], 21.

5. Όσον αφορά τον όρο «vernacular architecture» βλ. πρόχειρα Stevens Curl [2006], 817. Για τα σχετιζόμενα με τη χρήση του προβλήματα βλ. Kalligas A. - Kalligas H. [1999], 198-199.

τερο ή περισσότερο και αμέσως ή αργότερα, τα διάφορα χαρακτηριστικά της και, συχνά, ενεργοποιώντας τη γνωστή στο μεσαίωνα αλλά και στα νεώτερα χρόνια διαδικασία της αντιγραφής προτύπων[6].

Προχωρώντας, στη συνέχεια, σε θέματα που αφορούν πιο συγκεκριμένα τη ναοδομία, αξίζει μια σύντομη αναφορά σε δύο ζητήματα: 1ον Στους τομείς της κατασκευής και, σε μεγάλο βαθμό, της μορφολογίας η κατά καιρούς ναοδομία δεν διαφοροποιείται σοβαρά από τη σύγχρονή της κοσμική αρχιτεκτονική. Το φαινόμενο δεν αφορά μόνο, όπως έχει παρατηρηθεί[7] (και, συχνά, έχει αποδοθεί σε παρακμή), την εποχή που μας ενδιαφέρει εδώ, αλλά είναι διαχρονικό, πράγμα που αποδεικνύεται από τη μελέτη των μνημείων, όπου υπάρχουν διαθέσιμα στοιχεία. Η διαπίστωση αυτή επιβάλλει την παράλληλη εξέταση της αρχιτεκτονικής των εκκλησιών με εκείνη κτισμάτων με άλλη χρήση, υπό την προϋπόθεση ότι πρόκειται για κτήρια ανάλογων με τις συγκεκριμένες εκκλησίες προθέσεων. 2ον Θεωρητικά, η ναοδομία θα όφειλε εκ της φύσεώς της, μια και καλύπτει τις διαχρονικές ανάγκες μιας θρησκείας με συγκεκριμένη δογματική έκφραση, να είναι γενικά συντηρητική, δηλαδή, κατά κάποιο τρόπο, πιο «*παραδοσιακή*», από τη σύγχρονή της λοιπή αρχιτεκτονική παραγωγή. Όμως, όπως αποδεικνύουν τα πράγματα, κάτι τέτοιο δεν συνέβαινε. Η ναοδομία, ως αρχιτεκτονική υψηλών, γενικά, προθέσεων, βρισκόταν πάντα στην πρωτοπορία στο επίπεδο των αναζητήσεων, άρα και της εισαγωγής νέων στοιχείων, κυρίως –αλλά όχι μόνο– στο επίπεδο της μορφολογίας, χωρίς να υπόκειται σε ιδεολογικού τύπου δεσμεύσεις. Το στοιχείο αυτό δεν θα πρέπει ποτέ να λησμονείται κατά τη μελέτη της ναοδομικής δραστηριότητας στα πλαίσια της αρχιτεκτονικής παραγωγής μιας χωροχρονικής ενότητας.

Γ. Χώρος μελέτης των φαινομένων που εξετάζονται στην παρούσα έρευνα είναι η περιοχή που ιστορικά είναι γνωστή ως Παλαιά Ήπειρος[8]. Η περιοχή αυτή περιλαμβάνει τη σημερινή ελληνική Ήπειρο και το νότιο τμήμα της Αλβανίας και αποτελεί τμήμα ενός ευρύτερου γεωγραφικού και ιστορικού χώρου στον οποίο ανήκει η Δυτική Στερεά Ελλάδα αλλά και τα βορειότερα από τα Επτάνησα. Στον όψιμο μεσαίωνα η Ήπειρος με το Δεσποτάτο της απετέλεσε το επίκεντρο εξελίξεων που είχαν σοβαρές επιπτώσεις στην ευρύτερη περιοχή. Κατά τους πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας η περιοχή παρουσιάζει σημεία ανάπτυξης στα πλαίσια της ακμάζουσας Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Την εποχή του Αλή Πασά Τεπελενλή, στα τέλη του 18ου και τις αρχές

6. Σχετικά με το φαινόμενο βλ. πρόχειρα Μαμαλούκος [2003], 122-123, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

7. Σχετικά βλ. Μπούρας [1982[, 21.

8. Για τη γεωγραφία και την ιστορία της Ηπείρου βλ. πρόχειρα *Ήπειρος* [1997].

του $19^{\text{ου}}$ αιώνα, η Ήπειρος βρέθηκε και πάλι στο επίκεντρο ευρυτέρων εξελίξεων. Εποχή, εξ άλλου, μεγάλης οικονομικής και πολιτιστικής ακμής και προόδου ήταν, χάρη σε παράγοντες που σχετίζονται με την ιστορία της ευρύτερης περιοχής, για ορισμένες περιοχές της Ηπείρου ο $18^{\text{ος}}$, ο $19^{\text{ος}}$ και ο πρώιμος $20^{\text{ός}}$ αιώνας. Παρακμή και καθυστέρηση παρατηρείται στον τόπο από τα μέσα του $20^{\text{ού}}$ αιώνα ώς σχεδόν τις μέρες μας. Παρότι η Ήπειρος έχει μικρή σχετικά έκταση, παρουσιάζει, μέσα σε μια γενική ομοιομορφία που τη χαρακτηρίζει, έντονες τοπικές διαφοροποιήσεις, που οφείλονται όχι τόσο στα γεωγραφικά της δεδομένα όσο στις ιστορικές συγκυρίες: η Ήπειρος στα νεώτερα χρόνια κατοικήθηκε από πληθυσμούς με διάφορη εθνική / γλωσσική (Έλληνες, Αρβανίτες, Βλάχους, Τούρκους), θρησκευτική (χριστιανοί, μουσουλμάνοι, εβραίοι), κοινωνική και οικονομική σύνθεση, δέχθηκε ποικίλες επιρροές σε πολιτιστικό επίπεδο και στάθηκε άλλοτε ιδιαίτερα ανοικτή σε έξωθεν επιδράσεις και άλλοτε ιδιαίτερα εσωστρεφής και συντηρητική. Με βάση αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά της η Ήπειρος αποτελεί ένα «*ακραίο*» στα πλαίσια της έρευνάς μας παράδειγμα.

Δ. Η ναοδομική δραστηριότητα στην Ήπειρο από το μεσαίωνα ώς τις μέρες μας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Μετά το $13^{\text{ο}}$ αιώνα, εποχή της μεγάλης ακμής του κράτους των Κομνηνοδουκάδων, οπότε στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου κτίσθηκαν πολυάριθμες και σημαντικές εκκλησίες, η ναοδομία φαίνεται ότι πέρασε μια περίοδο ύφεσης. Οι σωζόμενες εκκλησίες, οι περισσότερες από τις οποίες βρίσκονται στην περιοχή των Ιωαννίνων, είναι κτήρια ταπεινών μάλλον προθέσεων[9]. Αν και ανάμεσά τους υπάρχουν και ορισμένες που ανήκουν σε άλλους τύπους, όπως λ.χ. στον μονόχωρο τρίκογχο[10], στην πλειονότητά τους οι εκκλησίες αυτές είναι μονόχωροι δρομικοί ναοί κτισμένοι με αργολιθοδομή, στις όψεις των οποίων υπάρχει περιορισμένος πλίνθινος διάκοσμος[11].

Όπως και σε άλλες περιοχές των Βαλκανίων την ίδια εποχή, έτσι και στην Ήπειρο κατά τους δύο πρώτους αιώνες της Τουρκοκρατίας κτίζονται μερικοί σημαντικοί ναοί, καθολικά μεγάλων μοναστηριών ή επισκοπικοί και, σπανιότερα, ενοριακοί ναοί. Πρόκειται για ναούς σύνθετους τετρακιόνιους σταυροειδείς εγγεγραμμένους[12], ορισμένοι από τους οποίους διαθέτουν χορούς, είναι,

9. Σχετικά βλ. πρόχειρα Βοκοτόπουλος [1997], 229.

10. Όπως λ.χ. το Καθολικό της Μονής Μολυβοσκέπαστου (αρχές $14^{\text{ου}}$ αι.) (Βοκοτόπουλος [1997], 229).

11. Όπως λ.χ. το Καθολικό της Μονής Αγίου Νικολάου Ντίλιου στη Νήσο Ιωαννίνων (αρχές $14^{\text{ου}}$ αι.) (Παπαδοπούλου [2004], 59-74).

12. Όπως λ.χ. οι ναοί των Αγίων Αποστόλων στη Μολυβοσκέπαστο (Δεπαλίτσα) Ιωαννίνων (1537) (Nicol [1953], 147-152 και Κεφαλλωνίτου [2001], 9-11) και Κοιμήσεως Θεοτό-

δηλαδή, ναοί αθωνικού τύπου[13] (**Εικ. 2.Ε, Εικ.** 3), η υψηλών προθέσεων αρχιτεκτονική των οποίων τους συνδέει με ναούς όμορων περιοχών, όπως λ.χ. η Θεσσαλία και η Δυτική Μακεδονία. Ταυτόχρονα, βέβαια, οι φτωχές χριστιανικές κοινότητες και τα μικρότερα μοναστήρια κτίζουν μικρές και ταπεινές εκκλησίες. Οι περισσότερες από αυτές είναι μονόχωρες δρομικές, θολωτές[14] (**Εικ. 1.Γ, Εικ.** 4) ή ξυλόστεγες[15] (**Εικ. 1.Α**). Υπάρχουν, όμως, μεταξύ τους και αρκετοί σταυρεπίστεγοι ναοί[16] (**Εικ. 1.Ε, Εικ.** 5) και μονόχωροι τρουλλαίοι[17] (**Εικ. 1.Η**) σε διάφορες παραλλαγές. Πολλοί από τους ναούς διαθέτουν πλάγιες κόγχες (χορούς)[18] (**Εικ. 1.ΣΤ**). Σε πολλές περιπτώσεις οι τρούλοι των ναών είναι χαμηλοί και τυφλοί[19], ένα στοιχείο γνωστό και από άλλους ναούς της εποχής στην ευρύτερη περιοχή[20] και, άλλοτε, επίσης πολύ συχνά, «συνεπτυγμένοι»[21]. Οι πιο καλοκτισμένες από τις εκκλησίες αυτές έχουν τοίχους από προσεγμένη λιθοδομή και συχνά στοιχειώδη πλίνθινο διάκοσμο στις όψεις τους[22] (**Εικ.** 5). Οι φτωχότερες, που αποτελούν και την πλειονότητα, είναι κτισμένες με αργολιθοδομή, συνήθως από τοπικούς πλακοειδείς ασβεστόλιθους και φλύσχες, συχνά εν ξηρώ[23].

κου στα Πλαίσια (Πλέσια) Κατσανοχωρίων Ιωαννίνων (17ος αι., τοιχογράφηση 1664) (Παπαδοπούλου [1992], 311-312, πίν. 91γ).

13. Όπως λ.χ. τα Καθολικά των Μονών Πατέρων στο Λίθινο Ιωαννίνων (1590) (Παπαδοπούλου - Κασκάνης [2002]) και Σωσίνου στον Παρακάλαμο (Ποδγόριανη) (1598) (Στυλιανού [1982]).

14. Όπως λ.χ. τα καθολικά των Μονών Αγίου Νικολάου στην Καρίτσα Ιωαννίνων (1541) (Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου [1987], 333, πίν. 188) και Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Καστρί Ριζοβουνίου (Ποδογόρας) Πρέβεζας (Ναός 1670, Νάρθηξ 1695) (Παπαδοπούλου, [1992], 319, πίν. 94α και Δημητρακοπούλου [1997]).

15. Όπως λ.χ. ο ναός της Αγίας Παρασκευής στο παλαιό Κεράσοβο του Κερασώνα Πρέβεζας (17ος αι. (;), τοιχογράφηση 1680) (αδημοσίευτος).

16. Όπως λ.χ. ο ναός του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου (1612) (Οικονόμου [1986]).

17. Όπως λ.χ. τα καθολικά των Μονών Παναγίας Σπηλιώτισσας στην Αρίστη (Αρτσίστα) Δυτικού Ζαγορίου Ιωαννίνων (1665) (Κογχυλάκη [1982]) και Προφήτου Ηλιού Ζίτσας (1656) (Μακρή [1982]).

18. Όπως λ.χ. τα καθολικά των Μονών Χρυσοσπηλιώτισσας στα Γουριανά (1665) (Πολίτη [1989]) και Σέλτσου στις Πηγές (Βρεστενίτσα) Άρτας (1697) (Βοκοτόπουλος [1967], 355-357).

19. Όπως λ.χ. στο καθολικό της Μονής Προφήτου Ηλιού Ζίτσας (1656) (Μακρή [1982]).

20. Σχετικά με τους τυφλούς τρούλους στη ναοδομία της Ηπείρου βλ. Μακρή [1982], 94-95.

21. Σχετικά με τους «συνεπτυγμένους» τρούλους γενικά βλ. Μπούρας [1992].

22. Όπως λ.χ. το καθολικό της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Γηρομερίου (1568) (Τριανταφυλλόπουλος [1973-1974], 624-625, πίν. 451α) και ο ναός του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου (οικοδόμηση 1612) (Οικονόμου [1986]).

23. Όπως λ.χ. το καθολικό της Μονής Αγίου Νικολάου στην Καρίτσα Ιωαννίνων (1541)

Η ναοδομία του 18ου και του πρώιμου 19ου αιώνα χαρακτηρίζεται από την οικοδόμηση σε ακμαίους οικισμούς μεγάλων διαστάσεων ενοριακών ναών, στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής, θολωτής[24] ή ξυλόστεγης[25] (**Εικ. 2.Α, Εικ. 6**). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια ομάδα μεγάλων ενοριακών ναών της Βορείου Ηπείρου, οι οποίοι, παρότι έχουν χαρακτήρα βασιλικής, ανήκουν στον τύπο των σύνθετων σταυροειδών εγγεγραμμένων ναών[26] με ενοποιημένο με τον κυρίως ναό νάρθηκα[27], ευρύ δικιόνιο νάρθηκα[28] ή δικιόνια, τρουλλαία λιτή[29] (**Εικ.2. ΣΤ**). Πρόκειται για ένα στοιχείο γνωστό στη ναοδομία της Τουρκοκρατίας[30], το οποίο, όπως φαίνεται, πρωτοεμφανίζεται στην υστεροβυζαντινή εποχή[31]. Τυπικοί σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί απαντούν μάλλον σπάνια, συνήθως πρόκειται για καθολικά μοναστηριών[32] (**Εικ. 2.Δ, Εικ. 7**). Τα καθολικά των μοναστηριών συχνά κτίζονταν και στον τύπο του μονόχωρου δρομικού θολωτού ναού με τρούλο, συνήθως «συνεπτυγμένο»[33] (**Εικ. 8**). Την ίδια, βέβαια, εποχή στα φτωχότερα μέρη, τόσο ως ενοριακοί ναοί όσο και ως καθολικά μοναστηριών, συνέχιζαν να κτίζονται απλοί και ταπεινοί ναοί, μονόχωροι δρομικοί οι περισσότεροι[34] (**Εικ. 9**). Αξίζει, πάντως, να τονισθεί εδώ ότι

(Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου [1987], 333, πίν. 188) και ο ναός της Αγίας Παρασκευής στο παλαιό Κεράσοβο του Κερασώνα Πρέβεζας (17ος αι. (;), τοιχογράφηση 1680) (αδημοσίευτος).

24. Όπως λ.χ. ο ναός του Γενεσίου της Θεοτόκου στο Θεσπρωτικό (Λέλοβα) Πρέβεζας (1794) (Τζάκου [1982]).

25. Όπως λ.χ. οι ναοί του Αγίου Γεωργίου στο Κομπότι Άρτας (1741) (Γιαννούλης [2002]) και του Αγίου Γεωργίου στους Νεγάδες Ζαγορίου (1792) (Orlandos [1972]).

26. Για τον προβληματισμό σχετικά με την τυπολογική κατάταξη τέτοιων ναών βλ. χαρακτηριστικά Τριανταφυλλόπουλος [1997], εικ. 269.

27. Όπως λ.χ. το καθολικό της Μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βιθικούκι (Vithkuq) της Κορυτσάς (1759) (Thomo [1998], 38, 52-54).

28. Όπως λ.χ. ο ναός των Ταξιαρχών στο Βιθικούκι (Vithkuq) της Κορυτσάς (1682) (Thomo [1998], 48-50).

29. Πρόκειται για τους ναούς της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1712), του Αγίου Νικολάου (1721 / 1722) και του Ταξιάρχου Μιχαήλ (1722) στη Μοσχόπολη, του Αγίου Γεωργίου στο Shipskë (18ος αι.) και τον καθεδρικό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μπεράτι (1797) (Thomo [1998], 61-65, 65-69, 70-73, 73-76, 79-81 και 204-206).

30. Σχετικά βλ. Μαμαλούκος [2005], 77.

31. Σχετικά βλ. Μαμαλούκος [2006[, 74, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

32. Όπως λ.χ. το καθολικό της Μονής Αγίας Πελαγίας Καστροσυκιάς Πρέβεζας (1795) (αδημοσίευτο).

33. Όπως λ.χ. τα καθολικά των Μονών Κοιμήσεως Θεοτόκου Άβελ στη Βήσσανη Πωγωνίου Ιωαννίνων (1770 (;) (Τζάκου Αθηνά [1982]), Αγίου Δημητρίου Ζαλόγγου Καμαρίνας Πρέβεζας (τοιχογράφηση 1816) (Τριανταφυλλόπουλος [1975], 234, πίν. 150α) και Λεκατσά Άνω Μυρσίνης (Συντεκλιάς) Πρέβεζας (πιθανότατα 1774) (αδημοσίευτο).

34. Όπως λ.χ. οι ναοί του Αγίου Νικολάου (1803) και του Προφήτου Ηλιού (τοιχογράφηση 1814 (σύμφωνα με επιγραφή που διέσωσε ο ιστοριοδίφης Κωνσταντίνος Διαμάντης) στη

σοβαρή ώθηση στην ηπειρώτικη ναοδομία των χρόνων γύρω στο 1800 έδωσαν τα ευεργετικά προς τους χριστιανούς μέτρα που έλαβε στα πλαίσια των προσπαθειών του για ανεξαρτητοποίηση από την οθωμανική εξουσία ο Αλή Πασσάς. Ειδική περίπτωση αποτελεί στην περίοδο αυτή η ναοδομία των ενετοκρατούμενων παραλιακών πόλεων της Πρέβεζας και της Πάργας, όπου, τόσο στο επίπεδο της τυπολογίας, όσο και σε εκείνο της μορφολογίας, η ναοδομία ακολούθησε δικούς της τρόπους που προέκυψαν από το συγκερασμό της παλαιότερης τοπικής παράδοσης και της βενετσιάνικης αρχιτεκτονικής, όπως αυτή αναπτύχθηκε στα Επτάνησα[35] (**Εικ. 10,11**).

Από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, από την εποχή, δηλαδή, που, με βάση τις μεταρρυθμίσεις της περιόδου του Τανζιμάτ (1839-1876), παραχωρήθηκαν θρησκευτικές ελευθερίες στους μη μουσουλμάνους υπηκόους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η ναοδομία στην Ήπειρο, όπως και στις υπόλοιπες τουρκοκρατούμενες χριστιανικές περιοχές των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας, παρουσίασε ισχυρότατη ανάπτυξη. Έτσι ώς τα τέλη του 19ου αιώνα σε ολόκληρη την εξεταζόμενη περιοχή ανοικοδομήθηκαν πάμπολλοι, μεγάλων διαστάσεων ενοριακοί και μοναστηριακοί ναοί στη θέση παλαιοτέρων που κατεδαφίσθηκαν για το σκοπό αυτό, αλλά και νέοι ναοί εξ αρχής. Σε πολλές περιπτώσεις οι νέοι αυτοί ναοί, ακολουθώντας το συρμό που είχε ξεκινήσει στην αμέσως προηγούμενη περίοδο, κτίσθηκαν στον τύπο της τρίκλιτης βασιλικής, ξυλόστεγης ή (μάλλον συνηθέστερα) θολωτής[36] (**Εικ. 2.Β, Γ, Εικ. 12**). Δεν έπαψαν όμως να κτίζονται και, εντυπωσιακών, συχνά, διαστάσεων, μονόχωροι δρομικοί ναοί, ξυλόστεγοι ή θολωτοί. Οι τελευταίοι καλύπτονταν είτε με απλό ημικυλινδρικό θόλο είτε, συνηθέστερα, με συνθετότερης μορφής θολοδομία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον μεταξύ των θολωτών μονόχωρων δρομικών ναών παρουσιάζουν εκείνοι που διαθέτουν τρούλο, συνήθως συνεπτυγμένο[37] (**Εικ. 1.Ζ, Εικ. 13**), καθώς και εκείνοι που, συνεχίζοντας μια πρακτική γνωστή στην Ήπειρο από παλαιότερα[38], καλύπτονται με εν σειρά δια-

Ροδαυγή (Νησίστα) Άρτας (Τριανταφυλλόπουλος [1977], 175) και το καθολικό της Μονής του Γενεσίου της Θεοτόκου (Παναγίας Λαμποβίτισσας) στον Άσσο (Νάσσαρη) Λάκας Σούλι Πρέβεζας (1828) (Κεφαλλωνίτου [1997], 139 και εικ. 22 και Μαμαλούκος [1997], 190 και εικ. 22,23).

35. Σχετικά βλ. πρόχειρα Μαμαλούκος [1998], 128-129.

36. Όπως λ.χ. ο ναός της Αγίας Μαρίνας στα Ιωάννινα (1852) (αδημοσίευτος) και το καθολικό της Μονής Προφήτου Ηλιού στα Ηλιοβούνια Πρέβεζας (1852-1853) (Τριανταφυλλόπουλος [1977], 176-177). Για τη ναοδομία στην περιοχή της Πρέβεζας κατά το 19ο αιώνα γενικά και για τη διάδοση της τρίκλιτης θολωτής βασιλικής βλ. Μαμαλούκος [2005], 126-127.

37. Όπως λ.χ. το καθολικό της Μονής Ροδιάς στη Βίγλα Άρτας (μέσα 19ου αιώνα, τοιχογραφίες 1884) (Παπαδοπούλου [1988], 321, πίν. 184β).

38. Όπως λ.χ. το καθολικό της Μονής Στούπαινας στην Περίβλεπτο Ιωαννίνων (1734)

τεταγμένα φουρνικά[39] (**Εικ. 2.Δ**). Αξίζει, ωστόσο, στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι ήδη από τα τελευταία χρόνια του 19ου αιώνα η θολοδομία χρησιμοποιείται για την κάλυψη των ναών όλο και λιγότερο, ώσπου στις αρχές του 20ού αιώνα εγκαταλείπεται τελείως. Από την άποψη της μορφολογίας (όσο και από εκείνη της κατασκευής, η οποία ακολουθεί κατά πόδας τα παραδεδομένα) οι ηπειρώτικοι ναοί του όψιμου 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα μπορούν να χαρακτηρισθούν ιδιαίτερα συντηρητικοί. Πράγματι, στη γενική τους μορφή, δηλαδή στη διάρθρωση των όγκων τους και στη σύνθεση των όψεών τους, οι ναοί της περιόδου αυτής δεν διαφοροποιούνται ουσιαστικά από εκείνους της αμέσως προηγουμένης. Διαφοροποιήσεις, και μάλιστα στις περισσότερες περιπτώσεις όχι ιδιαίτερα εντυπωσιακές, παρατηρούνται μόνο στη μορφή επί μέρους στοιχείων, όπως λ.χ. οι αψίδες του ιερού, τα ανοίγματα των θυρών και των παραθύρων και τα στοιχεία του εσωτερικού χώρου, όπως οι οροφές, τα στηθαία των γυναικωνιτών, τα κιονόκρανα των κιόνων, ο γραπτός και, όπου αυτός υπάρχει, ο ανάγλυφος διάκοσμος των εσωτερικών επιφανειών των τοίχων καθώς και τα σταθερά στοιχεία εξοπλισμού (εικονοστάσια, άμβωνες, προσκυνητάρια, στασίδια κλπ). Τα στοιχεία αυτά άλλοτε διατήρησαν τις από παλαιότερα αποκρυσταλλωμένες μορφές τους είτε εντελώς αναλλοίωτες είτε εξελιγμένες βάσει μιας αργής, εσωτερικής εξέλιξης και άλλοτε απέκτησαν νέες μορφές, οι οποίες προέρχονταν συνήθως από το οθωμανικό μπαρόκ[40]. Ειδικά στην πόλη της Πρέβεζας η ναοδομία του 19ου αιώνα συνέχισε την πορεία που είχε χαραχθεί κατά την αμέσως προηγούμενη περίοδο, παράγοντας μερικά εντυπωσιακά και πολύ ενδιαφέροντα παραδείγματα ενός όψιμου λαϊκότροπου μπαρόκ (**Εικ. 14**). Είναι πολύ ενδιαφέρον στο σημείο αυτό να παρατηρήσει κανείς ότι ο κλασικισμός δεν επηρέασε καθόλου την ηπειρώτικη ναοδομία της περιόδου: εκκλησίες, η γενική σύνθεση των οποίων παρουσιάζει τα τυπικά χαρακτηριστικά του κλασικισμού, δεν υπάρχουν στις πόλεις και στα χωριά της Ηπείρου. Το φαινόμενο αυτό, το οποίο παρουσιάζει ενδιαφέρον, αν αναλογισθεί κανείς ότι όχι μόνο στην Πρέβεζα, στα κτήρια της οποίας εντοπίζονται κλασικιστικά στοιχεία από τα μέσα του 19ου αιώνα, εξ επιρροής από τα Επτάνησα, και στην Άρτα, η οποία περιήλθε στο Ελληνικό Κράτος το 1881, αλλά και στα Γιάννενα και σε άλλα αστικά και ημιαστικά κέντρα, ο ακαδημαϊκός κλασικισμός είχε υιοθετηθεί στην αρχιτεκτονική όχι

(Παπαδοπούλου [1992], 310-311, σχ. 3).

39. Όπως λ.χ. ο ναός του Αγίου Γεωργίου στον Άγιο Γεώργιο Πρέβεζας (1862) (αδημοσίευτος), το Καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ρωμανού (1866) (Τριανταφυλλόπουλος [1975], 228) και ο ναός της Αγίας Κυριακής στο Νικολίτσι Πρέβεζας (1898) (αδημοσίευτος).

40. Σχετικά με το διάκοσμο με μορφές του οθωμανικού Μπαρόκ βλ. Μπούρας [1998]. Βλ. επίσης Μακρής [1991] και Φιλιππίδης [1998], σποράδην.

μόνο των δημοσίων κτηρίων της ελληνικής κοινότητας αλλά και σε εκείνη αρκετών ιδιωτικών κατοικιών από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα[41], είναι δυσερμήνευτο.

Κατά την περίοδο από την ενσωμάτωση της Ηπείρου στο Ελληνικό Κράτος, η οποία ολοκληρώθηκε το 1913, ώς και τη δεκαετία του 1960 η ναοδομική δραστηριότητα στην εξεταζόμενη περιοχή ήταν επίσης έντονη. Στις πρώτες δεκαετίες στόχος της δραστηριότητας αυτής ήταν η κάλυψη των αναγκών πόλεων και χωριών για ενοριακούς ναούς η εξωκκλήσια που για διάφορους λόγους δεν είχαν προλάβει να καλυφθούν στα προηγούμενα χρόνια. Από τα τέλη, πάλι, της δεκαετίας του 1940 ώς τη δεκαετία του 1960 έγινε μια γιγάντια προσπάθεια να αντιμετωπισθεί η ανάγκη ανοικοδόμησης εκκλησιών που είχαν καταστραφεί κατά τη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου καθώς και του Εμφυλίου Πολέμου που ακολούθησε, καθώς και οικοδόμησης νέων ναών στους πολυάριθμους νέους οικισμούς που δημιουργήθηκαν την εποχή αυτή για να στεγάσουν τους πληθυσμούς που οργανωμένα ή χωρίς συγκεκριμένο προγραμματισμό είχαν μετακινηθεί από τα κατεστραμμένα ή δυσπρόσιτα χωριά τους σε πιο πρόσφορες θέσεις. Ωστόσο, παρά την ποσοτική ανάπτυξη της ναοδομίας κατά την περίοδο που εξετάζεται, η αρχιτεκτονική των ηπειρώτικων εκκλησιών δεν παρουσίασε δραματικές αλλαγές σε σχέση με εκείνη της αμέσως προηγούμενης περιόδου, αλλά σε μεγάλο βαθμό απετέλεσε συνέχειά της. Μόνο από τη δεκαετία του 1930 και μετά εμφανίζονται στην περιοχή εκκλησίες με αρχιτεκτονική «ξένη» προς την τοπική παράδοση, κτήρια δηλαδή «εμφυτευμένα». Πρόκειται για ναούς που κτίσθηκαν σε σχέδια επώνυμων αρχιτεκτόνων, τα οποία εκπονήθηκαν επί τούτω[42] (**Εικ. 15**), ή με βάση τα τυποποιημένα αρχιτεκτονικά σχέδια με τη χαρακτηριστική απλή νεοβυζαντινή μορφολογία, που εκπονήθηκαν κατά καιρούς, ξεκινώντας από τη δεκαετία του 1930, προκειμένου να εφαρμόζονται στην κατασκευή νέων ναών ανά την επικράτεια, αρχικά από το Γραφείο Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής και αργότερα από τη Διεύθυνση Αναστηλώσεως και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων (ΥΠΕΠΘ)[43]. Με τέτοια σχέδια οικοδομήθηκαν στην περιοχή στα μεταπολεμι-

41. Μπίρης - Καρδαμίτση-Αδάμη [2001], 176-181.

42. Όπως λ.χ. στις περιπτώσεις της τρίκλιτης βασιλικής στο Μπιζάνι Ιωαννίνων, που σχεδίασε ο Αναστάσιος Ορλάνδος (Πετρονώτης [1978], 341 και εικ. 98-101) και του ναού του Αγίου Δημητρίου στην Άρτα, η μελέτη του οποίου έγινε στη δεκαετία του 1930 από τον αρχιτέκτονα-ναοδόμο Γεώργιο Νομικό (κατά πληροφορία του εφημερίου του ναού, π. Βασιλείου Τρομπούκη).

43. Για το θέμα αυτό βλ. Κυριακού [1992], 26, σημ. 35. Για την επισήμανση της βιβλιογραφίας καθώς και για πρόσθετες πληροφορίες για το ζήτημα ευχαριστίες οφείλονται και από τη θέση αυτή στην κ. Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του ΕΜΠ.

κά χρόνια πολυάριθμοι ναοί[44] (**Εικ. 16**). Οι περισσότεροι από αυτούς είναι κτισμένοι στον τύπο της τρίκλιτης ξυλόστεγης ή θολωτής (με θολοδομία από οπλισμένο σκυρόδεμα) βασιλικής με υπερυψωμένο φωταγωγό[45], ενώ αρκετοί άλλοι είναι μονόχωροι ξυλόστεγοι δρομικοί[46]. Μεταξύ των ελάχιστων εκκλησιών της εποχής που ανήκουν σε άλλους ναοδομικούς τύπους ας αναφερθούν ο κατεστραμμένος ναός του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στην Πρέβεζα[47], ο οποίος, όπως προκύπτει από τα διαθέσιμα στοιχεία[48], ήταν μια ξυλόστεγη σταυρική βασιλική, και ο ναός του Αγίου Δημητρίου στην Άρτα[49] (**Εικ. 15**), ο οποίος είναι ένας μεγάλων διαστάσεων σύνθετος, τρίκογχος ναός. Οι περισσότερες, ωστόσο, από τις εκκλησίες που κτίσθηκαν στην Ήπειρο στα χρόνια αυτά μπορούν ανεπιφύλακτα να θεωρηθούν κτίσματα της «παραδοσιακής αρχιτεκτονικής», όπως αυτή ορίσθηκε στα προηγούμενα. Από την άποψη της τυπολογίας αυτές, στη συντριπτική τους πλειονότητα, είναι μονόχωροι ξυλόστεγοι δρομικοί ναοί[50] (**Εικ. 17**) και, σπανιότερα, τρίκλιτες ξυλόστεγες βασιλικές[51]. Όσον αφορά τη μορφολογία τους οι εκκλησίες αυτές α-

44. Όπως λ.χ. ο ναός του Αγίου Αποστόλου Παύλου στον Κερασώνα Πρέβεζας, έναν οικισμό που βρίσκεται στο βόρειο άκρο του Νομού Πρέβεζας, επάνω στην εθνική οδό Άρτας - Ιωαννίνων, και δημιουργήθηκε για τη στέγαση των κατοίκων του κατεστραμμένου από τα στρατεύματα Κατοχής μικρού χωριού Κεράσοβο. Πρόκειται για μια τρίκλιτη βασιλική με υπερυψωμένο φωταγωγό και νεοβυζαντινά μορφολογικά στοιχεία που οικοδομήθηκε το 1950 με «εντολή του βασιλέως Παύλου, σε σχέδια που εστάλησαν από την Αθήνα» (πληροφορίες του εφημερίου του ναού π. Φωτίου Μπάρκα).

45. Όπως λ.χ. οι ναοί του Αγίου Αποστόλου Παύλου στον Κερασώνα Πρέβεζας (1950) και του Αγίου Δημητρίου στο Νεοχώρι Άρτας (1967).

46. Όπως λ.χ. ο ναός του Αγίου Αποστόλου Παύλου στη Νικόπολη (Σμυρτούλα) Πρέβεζας (1953-1956).

47. Ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου κτίσθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1930 στη θέση παλαιότερου ναού του 1822 (αναφορά στον παλαιότερο ναό βλ. Σεραφείμ [1986], 253), έπαθε ζημιές από τους βομβαρδισμούς του 1940 και παρέμεινε ερειπωμένος ώς το 1973, οπότε κατεδαφίσθηκε για να κτισθεί στη θέση του ο σημερινός σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός (πληροφορίες του εφημερίου του ναού, αρχιμανδρίτου π. Θεοδοσίου Μαρτζούχου).

48. Βλ. σχετικά Καράμπελας (επιμ.) [1994], εικ. 137 και 181.

49. Ο ναός του Αγίου Δημητρίου στην Άρτα, έργο, όπως αναφέρθηκε ήδη, του αρχιτέκτονος-ναοδόμου Γεωργίου Νομικού, άρχισε να κτίζεται το 1938, στη θέση παλαιότερου ναού του 1829 (αναφορά στον παλαιότερο ναό βλ. Σεραφείμ [1986], 141), αλλά δεν ολοκληρώθηκε παρά στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (www.imnartis.gr και πληροφορίες του εφημερίου του ναού, π. Βασιλείου Τρομπούκη).

50. Όπως λ.χ. ο νεώτερος ναός του Αγίου Γεωργίου στον Άσσο (Νάσσαρη) Λάκας Σούλι Πρέβεζας (1927-1954) (Κεφαλλωνίτου [1997], 139 και εικ. 21 και Μαμαλούκος [1997], 189-190 και εικ. 21) και οι ναοί του Αγίου Νικολάου στο Γρίμποβο Άρτας (1953) και των Ταξιαρχών στο Πετροβούνι (Βασταβέτσι) Ιωαννίνων (περί το 1960).

51. Όπως λ.χ. ο ναός του Αγίου Βασιλείου στο Μαργαρίτι Θεσπρωτίας (δεκαετία 1930) (αδημοσίευτος) (πληροφορίες του εκ Μαργαριτίου κ. Ευάγγελου Μπακαγιάννη).

κολουθούν πιστά σε επίπεδο γενικών συνθετικών αρχών εκείνες της προηγούμενης περιόδου. Διαφοροποιήσεις από τα παραδεδομένα διαπιστώνονται μόνο στη μορφή επί μέρους στοιχείων, όπως τα ανοίγματα ορισμένων θυρών και παραθύρων[52] (**Εικ. 17**) και κάποια στοιχεία του εσωτερικού χώρου και του εξοπλισμού των ναών, όπως τα τέμπλα, οι οροφές, τα στηθαία των γυναικωνιτών, οι άμβωνες, οι ανεμοφράκτες κ.λπ. Στα επί μέρους αυτά στοιχεία διαπιστώνονται κλασικιστικές επιρροές, οι οποίες, σημειωτέον, εμφανίζονται στην περιοχή πολύ όψιμα, στην περίοδο του μεσοπολέμου ή ακόμη αργότερα, μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, και έχουν χαρακτήρα αρκετά ή και εντελώς λαϊκό. Διαπιστώνονται επίσης επιρροές από το νεοβυζαντινισμό[53] (**Εικ. 18**), οι οποίες οφείλονται στους «εμφυτευμένους» νεοβυζαντινούς ναούς, που αναφέρθηκαν ήδη, ή σε έργα της κοσμικής αρχιτεκτονικής, όπως λ.χ. εκείνα του Αριστοτέλη Ζάχου[54], που είχαν κτισθεί στην Ήπειρο την εποχή του μεσοπολέμου. Τέλος, όσον αφορά την κατασκευή τους, οι εκκλησίες της περιόδου, όπως άλλωστε και τα σύγχρονά τους κτίσματα της κοσμικής αρχιτεκτονικής, συνεχίζουν την τοπική παράδοση, η οποία όμως βαθμηδόν –και με βραδείς ρυθμούς– εμπλουτίζεται με νέα, επείσακτα υλικά και τρόπους δομής, όπως ο μορφοσίδηρος και το οπλισμένο σκυρόδεμα.

Σοβαρές αλλαγές στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της Ηπείρου συμβαίνουν στα επόμενα χρόνια, ιδίως μετά το 1970. Αυτές συνδέονται με την αλλαγή της διαδικασίας εκτέλεσης των εκκλησιαστικών έργων (στα οποία εμπλέκονται πλέον πιο συστηματικά, πέρα από τους παραδοσιακούς εργολάβους/μάστορες, πτυχιούχοι μηχανικοί, οι οποίοι συχνά είναι και εργολήπτες δημοσίων έργων) και, κυρίως, με την οριστική εγκατάλειψη των παραδοσιακών τρόπων δομής, η οποία συνδέεται με τη γενίκευση της χρήσης στην κατασκευή του οπλισμένου σκυροδέματος και των επιχρισμένων οπτοπλινθοδομών και τσιμεντοπλινθοδομών. Οι τύποι ναών που χρησιμοποιούνται έκτοτε είναι οι συνήθεις στη νεώτερη ελλαδική ναοδομία: ο μονόχωρος δρομικός (σε μικρούς ναούς, αλλά, λόγω κεκτημένης ταχύτητας, και σε μεγαλύτερων διαστάσεων φτωχούς ναούς), η τρίκλιτη βασιλική (κυρίως σε ενοριακούς ναούς), ο μονόχωρος δρομικός τρουλαίος (συνήθως σε μικρών διαστάσεων παρεκκλήσια) και ο σταυροειδής εγγεγραμμένος[55] (**Εικ. 19**) (σε ενοριακούς ναούς). Σε

52. Τυπικό παράδειγμα ναού με τέτοια στοιχεία αποτελεί ο νεώτερος ναός του Αγίου Γεωργίου στον Άσσο (Νάσσαρη) Λάκας Σούλι Πρέβεζας (1927-1954) (Κεφαλλωνίτου [1997], 139 και εικ. 21 και Μαμαλούκος [1997], 189-190 και εικ. 21).

53. Μια τέτοια περίπτωση είναι εκείνη του Κωδωνοστασίου του Ναού της Αγίας Μαρίνας στα Ιωάννινα, η οικοδόμηση του οποίου ολοκληρώθηκε το 1949 (αδημοσίευτο).

54. Για το έργο του Αρ. Ζάχου βλ. πρόχειρα Παπαδημητρίου-Ζιρώ [1988]. Βλ. επίσης Φιλιππίδης [1984], κυρίως 205-208.

55. Όπως λ.χ. ο ναός του Αγίου Κοσμά του Αιτωλού στην Κόνιτσα (1970-1975) και ο νέ-

λίγες σχετικά περιπτώσεις η επιλογή του τύπου οφείλεται σε συνειδητή πρωτοβουλία επώνυμων αρχιτεκτόνων, στους οποίους είχε ανατεθεί ο σχεδιασμός κάποιου σημαντικού ναού[56]. Τις περισσότερες φορές, και με αποτελέσματα συχνά κάθε άλλο παρά επιτυχή, αυτό έγινε μέσω της εκ των ενόντων εφαρμογής των έτοιμων αρχιτεκτονικών σχεδίων που διέθετε η διάδοχος της Διευθύνσεως Αναστηλώσεως και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του ΥΠΕΠΘ, Τεχνική Υπηρεσία του Οργανισμού Διαχειρίσεως Εκκλησιαστικής Περιουσίας (ΟΔΕΠ). Οι σοβαρές αυτές αλλαγές στη διαδικασία παραγωγής, στην κατασκευή και, συνακόλουθα, και στη μορφολογία των εκκλησιών τής μετά το 1970 περιόδου σηματοδοτούν το «τέλος της παράδοσης» στη ναοδομία της Ηπείρου.

Ε. Από την επισκόπηση που προηγήθηκε προκύπτουν οι εξής διαπιστώσεις: 1ον Στον τομέα της τυπολογίας, κατά τους πρώτους αιώνες της εξεταζόμενης περιόδου η ναοδομία της Ηπείρου παρουσιάζει, παρά την ευρεία διάδοση ορισμένων ναοδομικών τύπων, όπως λ.χ. οι μονόχωροι δρομικοί, αρκετά μεγάλη τυπολογική ποικιλία, η οποία μάλιστα χαρακτηρίζει και ναούς της ίδιας χρήσης (καθολικά μοναστηριών, ενοριακοί ναοί, εξωκκλήσια). Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα η τυπολογική ποικιλία περιορίζεται δραστικά. Στον 20ό αιώνα παρατηρείται στον τομέα της τυπολογίας ένας έντονος συντηρητισμός, ο οποίος εκφράζεται αφ' ενός με την εξαιρετικά περιορισμένη και μόνο κατά τις τελευταίες δεκαετίες διάδοση νέων ναοδομικών τύπων και αφ' ετέρου –και κυρίως– με τη μεγάλη διάδοση ώς τις μέρες μας του τύπου του ξυλόστεγου μονόχωρου δρομικού ναού, του μοναδικού ίσως παλαιού τύπου ναού που απέμεινε στον τόπο μετά τη βαθμιαία εγκατάλειψη όλων σχεδόν των υπολοίπων. Η εμμονή των κατασκευαστών σε δευτερεύοντα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τύπου και σε μορφές που συνδέονται με αυτά, πείθουν ότι η διάδοσή του δεν οφείλεται μόνο στα γνωστά πρακτικά οφέλη (ευκολία κατασκευής και οικονομία) που αυτός παρουσιάζει. Σημειωτέον, ότι συντηρητισμός στην τυπολογία, κάποτε μάλιστα ιδιαίτερα εντυπωσιακός, διαπιστώνεται σε ορισμένες περιπτώσεις και στην κοσμική αρχιτεκτονική της Ηπείρου· 2ον Στον τομέα της κατασκευής η ηπειρώτικη ναοδομία χαρακτηρίζεται από εντονότατο συντηρητισμό, ο οποίος σχετίζεται σε την ισχυρή τοπική οικοδομική παράδοση. Η παράδοση αυτή παρέμεινε ζωντανή ώς τη δεκαετία του 1960 και

ος ναός του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στην Πρέβεζα (1973), ο νέος ναός της Φανερωμένης στις Παπαδάτες Πρέβεζας (αρχές δεκαετίας 1980).

56. Όπως στην περίπτωση του ναού του Αγίου Κοσμά του Αιτωλού στην Κόνιτσα (1970-1975), έργο του καταγόμενου από το Δολό Πωγωνίου αρχιτέκτονος Γεωργίου Ζέρβα, το οποίο εκτελέσθηκε με την επίβλεψη του ιδίου και της εξ Ιωαννίνων αρχιτέκτονος Κικής Φαρμάκη (πληροφορίες του εφημερίου του ναού π. Ιωήλ Κωνστάνταρου).

δεν διακόπηκε παρά μόνο όταν στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 γίνεται πια αθρόα η εισαγωγή νέων υλικών και τρόπων δομής, δηλαδή του οπλισμένου σκυροδέματος και των επιχρισμένων οπτοπλινθοδομών και τσιμεντοπλινθοδομών, και 3ον Στον τομέα της μορφολογίας η νεώτερη ηπειρώτικη ναοδομία φαίνεται ότι σε μεγάλο βαθμό βασίσθηκε στην εξέλιξη μιας φτωχής εκδοχής της υστεροβυζαντινής παράδοσης. Σε λίγες εκκλησίες, η αρχιτεκτονική των οποίων χαρακτηρίζεται από υψηλές προθέσεις, διαπιστώνεται η ύπαρξη μορφολογικών στοιχείων, από τα οποία άλλα αποτελούν βυζαντινές επιβιώσεις και άλλα είναι νεοεμφανιζόμενα, που σχετίζονται με τις γενικότερες τάσεις της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της εποχής. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις το φτωχό αρχικό λεξιλόγιο εμπλουτίσθηκε βαθμηδόν, τόσο στο επίπεδο της γενικής μορφής όσο και στο επίπεδο της μορφολογίας των επιμέρους οικοδομικών στοιχείων, με στοιχεία της επίσημης οθωμανικής αρχιτεκτονικής. Τα παλαιότερα από αυτά προέρχονται από την ισλαμική παράδοση, ενώ τα νεώτερα, που σχετίζονται κυρίως με τον εσωτερικό διάκοσμο των ναών, από το οθωμανικό μπαρόκ. Κατά το 18ο και το 19ο αιώνα η ναοδομία στα ενετοκρατούμενα αλλά και στα τουρκοκρατούμενα παραλιακά κέντρα δέχθηκε εκτεταμένες μορφολογικές επιρροές από την επτανησιακή αρχιτεκτονική. Περιορισμένες, ωστόσο, επιρροές από το επτανησιακό μπαρόκ διαπιστώνονται και στην ενδοχώρα. Αργότερα, στα τέλη του 19ου και κυρίως στον 20ό αιώνα, η ηπειρώτικη ναοδομία δέχθηκε, στο επίπεδο κυρίως του διακόσμου, πολύ περιορισμένες στο εξωτερικό αλλά αρκετές στο εσωτερικό των εκκλησιών, επιρροές από τον κλασικισμό αλλά και τον νεοβυζαντινισμό, που διαδόθηκαν στην περιοχή μέσω των μεγάλων αστικών κέντρων των Ιωαννίνων, της Πρέβεζας και της Άρτας.

ΣΤ. Με βάση την παραπάνω έρευνα μπορούν να γίνουν οι εξής γενικές παρατηρήσεις: 1ον Η έρευνα της ναοδομίας της Ηπείρου παρέχει τη δυνατότητα μελέτης του φαινομένου των σταδιακών αλλαγών που συντελέσθηκαν βαθμιαία μέσω διαφόρων έξωθεν επιρροών στη συντηρητική και παραγόμενη με τον παραδοσιακό τρόπο ναοδομία, αλλά και την αρχιτεκτονική εν γένει, στον ελλαδικό χώρο στα νεώτερα χρόνια, 2ον Η μετάβαση από τον παραδοσιακό τρόπο παραγωγής της ναοδομίας και, εν γένει, της αρχιτεκτονικής στον σύγχρονο συντελέσθηκε σε αρκετές περιοχές του ελλαδικού χώρου πολύ όψιμα (στα μεταπολεμικά χρόνια, ακόμη στις δεκαετίες του 1960 και του 1970) και 3ον Η διαδικασία της μετάβασης υπήρξε μάλλον σύντομη και απότομη και συνδέεται με τη γενική κατάρρευση των παραδοσιακών δομών της κοινωνίας και της οικονομίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Βοκοτόπουλος [1967]: Π. Βοκοτόπουλος, «Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου, Νομός Άρτης», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 22 (1967) Β2 Χρονικά, 354-359.

Βοκοτόπουλος [1997]: Π. Βοκοτόπουλος, «Η τέχνη στην εποχή του “Δεσποτάτου”», *Ήπειρος. 4000 χρόνια Ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1997, 224-237.

Γιαννούλης [2002]: Δ. Γιαννούλης, *Ο ιερός ναός του Αγίου Γεωργίου Κομποτίου*, Αθήνα 2002.

Δημητρακοπούλου [1997]: Π. Δημητρακοπούλου, «Η Ιερά Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου, στο Καστρί Ριζοβουνίου», στο Ν. Καράμπελας (επιμ.), *Ημερίδα για τα ιστορικά μνημεία της Λάκκας Σούλι νομού Πρεβέζης και τη διάσωσή τους, (Αθήνα, Κυριακή 11 Φεβρουαρίου 1996)*, επιμ. Ν. Καράμπελας, Πρέβεζα 1997, 151-167.

*Ήπειρος [*1997]: *Ήπειρος. 4000 χρόνια Ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1997.

Kalligas A. - Kalligas H. [1999]: Kalligas A. - Kalligas H., «Aspects of Traditional Architecture in the Peloponnese: an Attempt to Investigate the Historical Origins and the Multiplicity of Forms», στο Β. Τουρπτσόγλου-Στεφανίδου (επιμ.), *Βαλκανική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη 7-10 Νοεμβρίου 1997)*, Θεσσαλονίκη 1999, 197-212.

Καράμπελας (επιμ.) [1994]: Ν. Καράμπελας (επιμ.), *Νικόπολις - Πρέβεζα*, Εκδόσεις Έργον, Πρέβεζα 1994.

Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου [1987]: Φρ. Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου, «8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 42 (1987) Β1 Χρονικά, 328-330, 332-333, πίν. 179-188.

Κεφαλλωνίτου [1997]: Φρ. Κεφαλλωνίτου, «Τοπογραφία των εκκλησιαστικών μνημείων περιοχής Λάκκας του Μπότσαρη και Κάτω Λάκκας Σούλι», στο Ν. Καράμπελας (επιμ.), *Ημερίδα για τα ιστορικά μνημεία της Λάκκας Σούλι νομού Πρεβέζης και τη διάσωσή τους, (Αθήνα, Κυριακή 11 Φεβρουαρίου 1996)*, επιμ. Ν. Καράμπελας, Πρέβεζα 1997, 119-149.

Κεφαλλωνίτου [2001]: Φρ. Κεφαλλωνίτου, *Μολυβδοσκέπαστος*, ΤΑΠΑ, [Αθήνα] 2001.

Κογχυλάκη [1982]: Ε. Κογχυλάκη, «Η Παναγία Σπηλιώτισσα Αρίστης Ηπείρου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Αθήνα 1982, 47-56.

Κυριακού [1992]: Κ. Κυριακού, *Το Αρχείο των Τεχνικών Υπηρεσιών του ΥΠΕΠΘ (Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων)*, Βιβλιοθήκη ΓΑΚ, τ.23, Αθήνα 1992.

Küpper [1996]: H. M. Küpper, *Bautypus und Genesis der griechischen Dachtranseptkirche*, Wien 1996.

Μακρή [1982]: Ε. Μακρή, «Το καθολικό της Μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα της Ηπείρου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Αθήνα 1982, 87-98.

Μακρής [1991]: Κ. Μακρής, «Το νεοελληνικό Μπαρόκ και οι πηγές του», *Αρμός. Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων, τ. 2, Θεσσαλονίκη 1991, 1093-1105.

Μαμαλούκος [1997]: Στ. Μαμαλούκος, «Καταγραφή των μνημείων της Λάκκας Σούλι», στο Ν. Καράμπελας (επιμ.), *Ημερίδα για τα ιστορικά μνημεία της Λάκκας Σούλι νομού Πρεβέζης και τη διάσωσή τους, (Αθήνα, Κυριακή 11 Φεβρουαρίου 1996)*, επιμ. Ν. Καράμπελας, Πρέβεζα 1997, 175-205.

Μαμαλούκος [1998]: Στ. Μαμαλούκος, «Ο ναός του Αγίου Αθανασίου στην Πρέβεζα», *Εκ-*

κλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση 5, Αθήνα 1998, 119-132.

Μαμαλούκος [2003]: Στ. Μαμαλούκος, «Ζητήματα σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική», *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 4/24 (2003), 119-128.

Μαμαλούκος [2005]: Στ. Μαμαλούκος, «Από την υστεροβυζαντινή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική», *Εικοστό πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, 76-77.

Μαμαλούκος [2005]: Στ. Μαμαλούκος, «Ο ναός του Αγίου Δημητρίου στην Κρανιά Πρέβεζας», *Ηπειρωτών Κοινόν. Διεπιστημονική πολιτιστική επετηρίδα Κρανιάς Πρέβεζας και πάσης Ηπείρου* 1 (2005), 119-162.

Μπίρης - Καρδαμίτση-Αδάμη [2001]: Μ. Μπίρης - Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, *Νεοκλασσική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 2001.

Μπούρας [1982]: Χ. Μπούρας, «Α. Γενική Εισαγωγή», στο: *Η αντιμετώπιση της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, τ.1, Αθήνα 1982, 21-32.

Μπούρας [1992]: Χ. Μπούρας, «Στηρίξεις συνεπτυγμένων τρούλλων σε μονόκλιτους ναούς», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, 407-416.

Nicol [1953]: D. Nicol, «The Churches of Molyvdoskepastos», *The Annual of the British School at Athens* 48 (1953), 141-153.

Οικονόμου [1986]: Κ. Οικονόμου, «Ο σταυρεπίστεγος ναός του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου», *Κληρονομία* 18 (1986), 337-430.

Orlandos [1972]: A. Orlandos, «Ein Spätbyzantiniswcher Hellenkirchen-typus Nordgriechenlands», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972), 209-222.

Παπαδημητρίου-Ζιρώ [1988]: Χρ. Παπαδημητρίου-Ζιρώ, *Ο αρχιτέκτων Αριστοτέλης Ζάχος (1872-1939)*, [Θέματα Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής 3], ΕΜΠ, Αθήνα 1988.

Παπαδοπούλου [1988]: Β. Παπαδοπούλου, «8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 43 (1988) Β1 Χρονικά, 313-318, 318-328, 331-334, πίν. 176-192.

Παπαδοπούλου [1992]: Β. Παπαδοπούλου, «8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 47 (1992) Β1 Χρονικά, 301-329, πίν. 86-97.

Παπαδοπούλου - Κασκάνης [2002]: Β. Παπαδοπούλου - Β. Κασκάνης, «Η μονή Πατέρων Λιθίνου Ζίτσας», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 6 , Αθήνα 2002, 135-150.

Παπαδοπούλου [2004]: Β. Παπαδοπούλου, *Τα μοναστήρια του Νησιού των Ιωαννίνων. Ιστορία - Αρχιτεκτονική - Ζωγραφική*, Ιερά Μονή Ελεούσης Νήσου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2004.

Πετρονώτης [1978]: Α. Πετρονώτης, «Ο αρχιτέκτων Αναστάσιος Ορλάνδος», *Αναστάσιος Ορλάνδος. Ο Ανθρωπος και το Έργον του*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήναι 1978, 265-392.

Πολίτη [1979]: Λ. Πολίτη, «Η Μονή Γενεσίου της Θεοτόκου στην Πλάκα Αράχθου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 1, Αθήνα 1979, 137-146.

Πολίτη [1989]: Λ. Πολίτη, «Η Χρυσοσπηλιώτισσα των Γουριανών Άρτας», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 3, Αθήνα 1989, 135-144.

Σεραφείμ[1986]: Σεραφείμ Ξενόπουλος ο Βυζάντιος, *Δοκίμιον Ιστορικόν περί Άρτης και Πρεβέζης*, (Αθήναι 1884), Επανέκδοση Μουσικοφιλολογικού συλλόγου Άρτας «Σκουφάς», Άρτα 1986.

Στυλιανού [1982[: Ρ. Στυλιανού, «Το Καθολικό της Μονής Σωσίνου στο Πωγώνι της Ηπείρου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Αθήνα 1982, 67-86.

Stevens Curl [2006]: J. Stevens Curl, *Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford 2006.

Τζάκου Αθηνά [1982]: Αθηνά Τζάκου, «Το καθολικό της Μονής Άβελ στη Βήσσανη Πωγωνίου Ηπείρου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Αθήνα 1982, 57-66.

Τζάκου Αναστασία [1982]: Αναστασία Τζάκου, «Γενέσιον της Θεοτόκου στο Θεσπρωτικό Πρέβεζας», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Αθήνα 1982, 111-120.

Τριανταφυλλόπουλος [1973-1974]: Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεώτερα μνημεία Ηπείρου», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 29 (1973-74) Β2 Χρονικά, 608-609, 615-626, πίν. 441-452.

Τριανταφυλλόπουλος [1975]: Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Ηπείρου», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 30 (1975) Β2 Χρονικά, 221-235, πίν. 133-150.

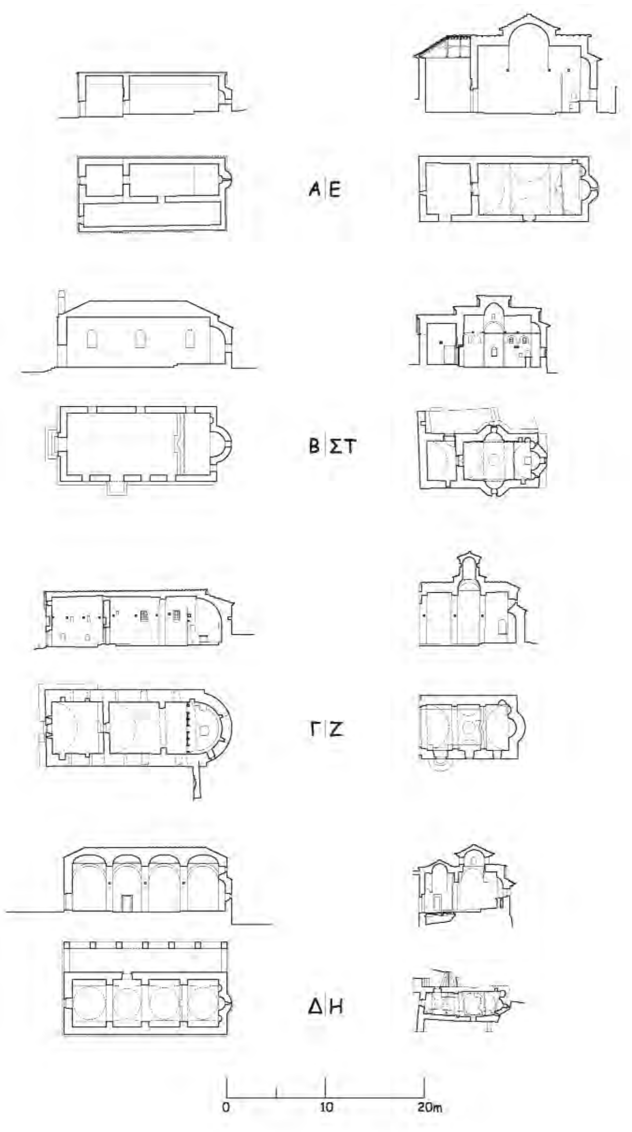
Τριανταφυλλόπουλος [1977]: Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Ηπείρου», *Αρχαιολογικόν Δελτίον* 32 (1977) Β2 Χρονικά, 157-180, πίν. 97-113.

Τριανταφυλλόπουλος [1997]: Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Μεταβυζαντινή τέχνη (1430-1913)», *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1997, 318-337.

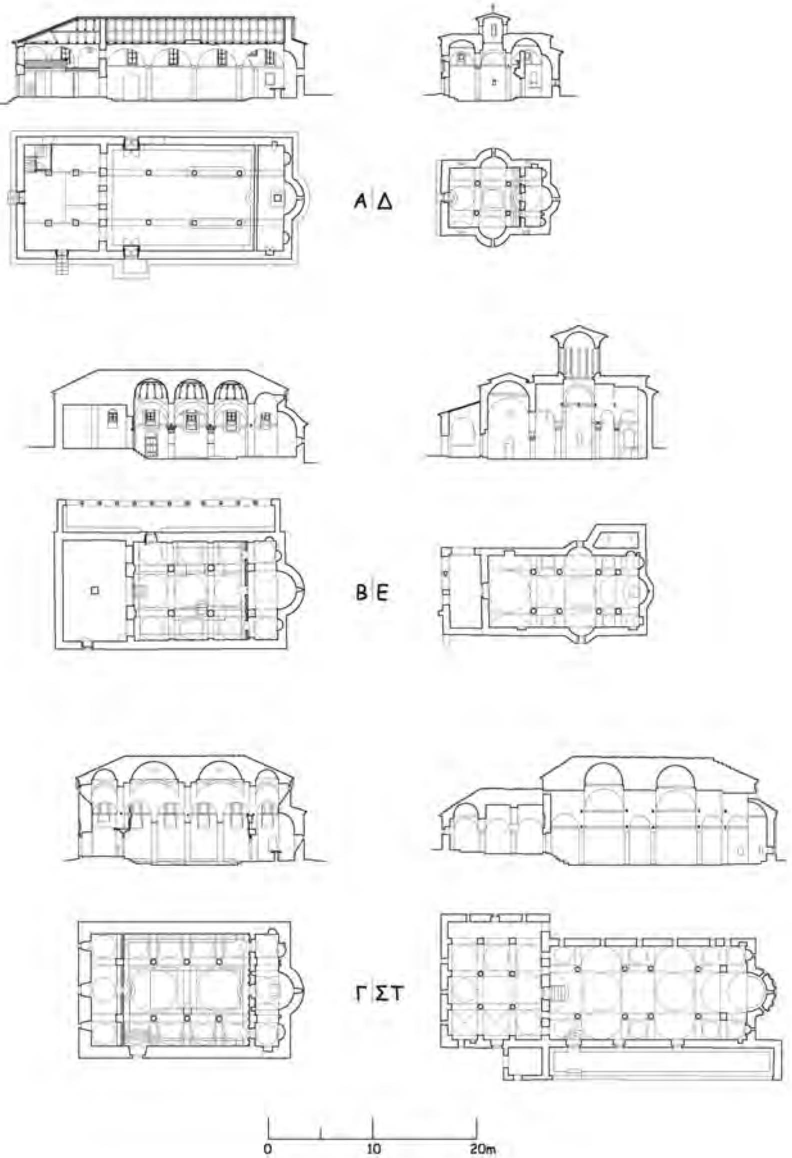
Thomo [1998]: P. Thomo, *Kishat Pasbizantine në Shqipërinë Jugut*, Tiranë 1998.

Φιλιππίδης [1984]: Δ. Φιλιπππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1984.

Φιλιππίδης [1998]: Δ. Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές Τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1998.



Εικ. 1. Μονόχωροι δρομικοί ναοί στην Ήπειρο (16ος - 20ός αι.).
Α. Κερασώνας (Κεράσοβο) Πρέβεζας. Ναός Αγίας Παρασκευής (17ος αι. (;) - Τοιχογράφηση 1680) (Στ.Μαμαλούκος) Β. Γρίμποβο Άρτας. Ναός Αγίου Νικολάου (1953) (Κ.Ζήκας) Γ. Ριζοβούνι (Ποδογόρα) Πρέβεζας. Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Καστρίου. Καθολικό (Ναός 1670, Νάρθηξ 1695) (Μαμαλούκος [1997]) Δ. Άγιος Γεώργιος Πρέβεζας. Ναός Αγίου Γεωργίου (1862) (Στ.Μαμαλούκος) Ε. Βίτσα Ζαγορίου Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου (1612) (Οικονόμου [1986]) ΣΤ. Πηγές (Βρεστενίτσα) Άρτας. Μονή Σέλτσου. Καθολικό (1697) (Στ.Μαμαλούκος) Η. Βίγλα Άρτας. Μονής Ροδιάς. Καθολικό (μέσα 19ου αιώνα, τοιχογραφίες 1884) (Küpper [1996]) Ζ. Αρίστη (Αρτσίστα) Δυτκού Ζαγορίου Ιωαννίνων. Μονή Παναγίας Σπηλιώτισσας. Καθολικό (1665) (Κογχυλάκη [1982]).



Εικ. 2. Τρίκλιτες βασιλικές και σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί στην Ήπειρο ($16^{ος}$-$20^{ός}$ αι.). Α. Κομπότι Άρτας. Ναός Αγίου Γεωργίου (1741) (Στ. Μαμαλούκος) Β. Κρανιά Πρέβεζας. Ναός Αγίου Δημητρίου (1865). (Μαμαλούκος [2005]) Γ. Ηλιοβούνια Πρέβεζας. Μονή Προφήτου Ηλιού. Καθολικό (1852) (Στ.Μαμαλούκος) Δ. Καστροσυκιά Πρέβεζας. Μονή Αγίας Πελαγίας. Καθολικό (1795) (Στ.Μαμαλούκος) Ε. Λίθινο Ιωαννίνων. Μονή Πατέρων. Καθολικό (1590) (Παπαδοπούλου - Κασκάνης [2002]) ΣΤ. Μοσχόπολις. Ναός Ταξιάρχη Μιχαήλ (1722) (Thomo [1998])



Εικ. 3. Λίθινο Ιωαννίνων. Μονή Πατέρων. Καθολικό (1590). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 4. Ριζοβούνι (Ποδογόρα) Πρέβεζας. Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου Καστρίου. Καθολικό (Ναός 1670, Νάρθηξ 1695). Άποψη από τα βορειοδυτικά.



Εικ. 5. Βίτσα Ζαγορίου Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου (1612).
Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 6. Κομπότι Άρτας. Ναός Αγίου Γεωργίου (1741). Άποψη από τα βορειοανατολικά.



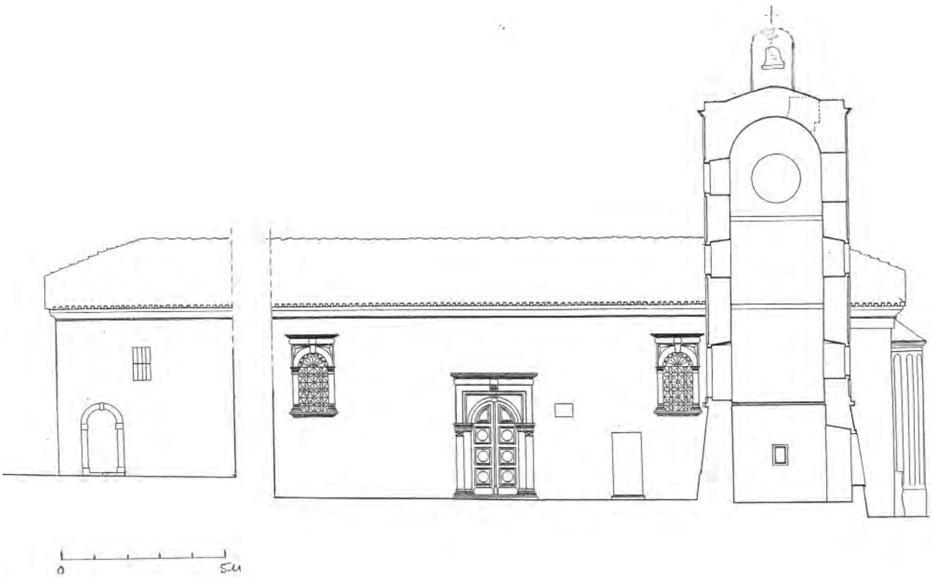
Εικ. 7. Καστροσυκιά Πρέβεζας. Μονή Αγίας Πελαγίας. Καθολικό (1795).
Άποψη από τα δυτικά.



Εικ. 8. Ζάλογγο (Καμαρίνα) Πρέβεζας. Μονή Αγίου Δημητρίου Ζαλόγγου.
Καθολικό (τοιχογράφηση 1816). Άποψη από τα νοτιοδυτικά.



Εικ. 9. Άσσος (Νάσσαρη) Λάκας Σούλι Πρέβεζας. Μονή Γενεσίου Θεοτόκου (Παναγίας Λαμποβίτισσας). Καθολικό (1828). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 10. Πρέβεζα. Ναός Αγίου Χαραλάμπους ($2^{ο}$ τέταρτο $18^{ου}$ αι. με μετασκευές). Νότια όψη (Στ.Μαμαλούκος).



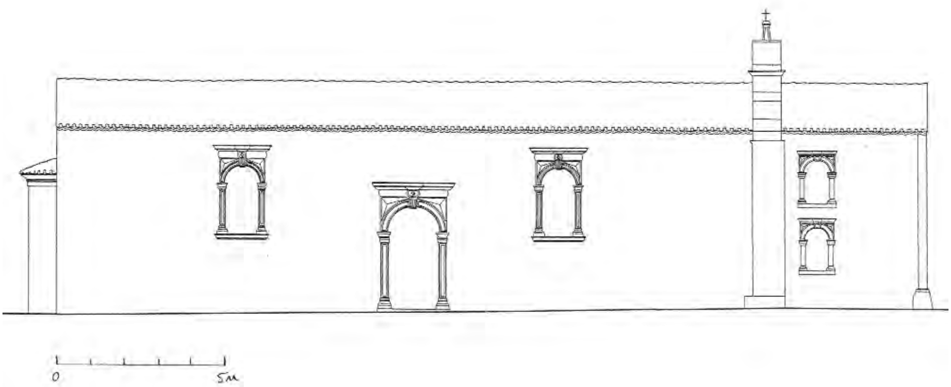
Εικ. 11. Πρέβεζα. Ναός Αγίου Αθανασίου (2ο τέταρτο 18ου αιώνα / 1780).
Άποψη εσωτερικού προς τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 12. Ηλιοβούνια Πρέβεζας. Μονή Προφήτου Ηλιού. Καθολικό (1852-1853). Άποψη από τα νότια.



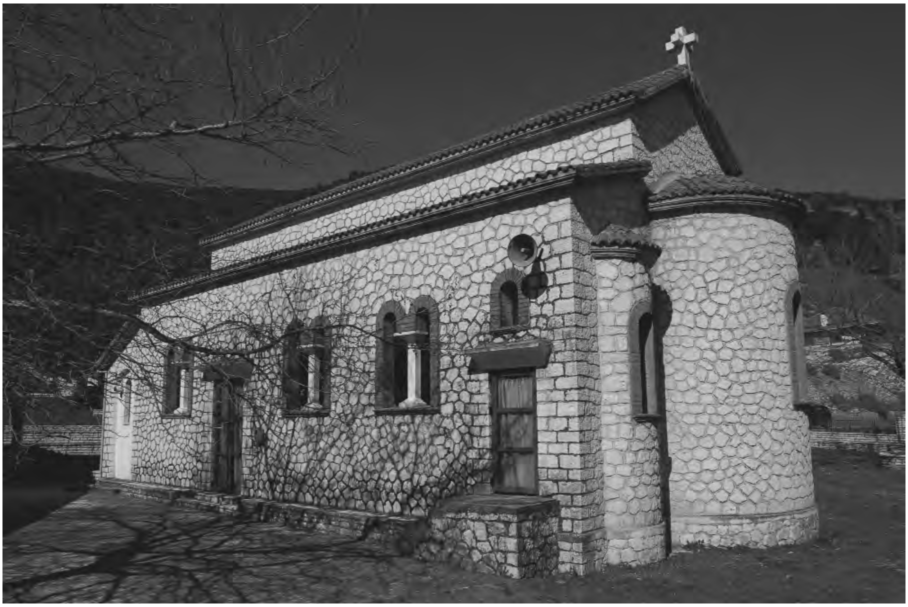
Εικ. 13. Βίγλα Άρτας. Μονή Ροδιάς. Καθολικό (μέσα 19ου αιώνα, τοιχογραφίες 1884). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 14. Πρέβεζα. Ναός Αγίου Νικολάου (Αναμόρφωση 1875).
Βόρεια όψη (Στ.Μαμαλούκος).



Εικ. 15. Άρτα. Ναός Αγίου Δημητρίου (1938 - περίπου 1960). Άποψη από τα βορειοδυτικά.



Εικ. 16. Κερασώνας (Κεράσοβο) Πρέβεζας. Ναός Αγίου Αποστόλου Παύλου (1950). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.



Εικ. 17. Άσσος (Νάσσαρη) Λάκας Σούλι Πρέβεζας. Ναός Αγίου Γεωργίου (νεώτερος) (1927-1954). Άποψη από τα βορειοδυτικά.



Εικ. 18. Ιωάννινα. Ναός Αγίας Μαρίνας. Κωδωνοστάσιο (αποπεράτωση 1949).
Άποψη από τα βορειοανατολικά.



Εικ. 19. Παπαδάτες Λάκας Σούλι Πρέβεζας. Ναός Αγίας Φανερωμένης (νεώτερος) (αρχές δεκαετίας 1980). Άποψη από τα νοτιοανατολικά.

Θάλεια Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου

ΝΕΩΤΕΡΙΣΤΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΤΙΣ ΤΡΙΚΛΙΤΕΣ ΒΑΣΙΛΙΚΕΣ ΤΟΥ 19ΟΥ ΑΙΩΝΑ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ

Η έρευνα για τη μεταβυζαντινή ναοδομία έχει διευρυνθεί τα τελευταία χρόνια. Πολλές μελέτες έχουν δει το φως της δημοσιότητας, κατά κύριο λόγο όμως μελετούν τη ναοδομία τοπικά. Τώρα μας δίδεται η δυνατότητα να την μελετήσουμε συνολικά στον ελλαδικό χώρο. Η προσπάθεια αυτή ξεκίνησε κατά το παρελθόν και συνεχώς διευρύνεται, καθώς νέα στοιχεία έρχονται να προστεθούν. Κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας, και κυρίως από τον 18ο αιώνα κυριαρχεί στον ελλαδικό χώρο ο τύπος της τρίκλιτης βασιλικής. Από τις αρχές του 19ου αιώνα ο τύπος άρχισε να μεταλλάσσεται. Υιοθετούνται καινούργιες αρχές σύνθεσης και μορφολογικά στοιχεία. Η υιοθέτηση των καινούργιων στοιχείων γίνεται πολλές φορέα επιλεκτικά, ενώ εμφανίζονται κατά τόπους ένα πλήθος από ενδιαφέρουσες παραλλαγές τους. Παράλληλα τα καινούργια στοιχεία συμβαδίζουν μερικές φορές με επιβιώσεις προγενέστερων της τουρκοκρατίας ή ακόμα και βυζαντινών. Τέλος πολλοί μεταβυζαντινοί ναοί δέχονται τυπολογικές και μορφολογικές επεμβάσεις και υιοθετούν τα νεωτεριστικά στοιχεία, που συνυπάρχουν με τα προγενέστερα.

Τα καινούργια στοιχεία που εισάγονται μπορούν να συνοψιστούν ως εξής:

1. **Αύξηση του ύψους και του συνολικού όγκου του κτίσματος με προθέσεις μνημειακότητας.** Οι περιοριστικοί τουρκικοί νόμοι χαλαρώνουν, ενώ η εκκλησιαστική οικοδομική δραστηριότητα προστατεύεται αρχικά από τη συνθήκη του Κιουτσούκ-Καϊναρτζή (1774). Η ίδρυση του ελληνικού κράτους απαιτεί ναούς επιβλητικούς. Στις υπό οθωμανική κυριαρχία απομένουσες περιοχές οι θρησκευτικές ελευθερίες υποστηρίζονται από τα διατάγματα Χάτι Σερίφ (1839) και Χάτι Χουμαγιούν (1856).

2. **Λόγιος χαρακτήρας του οικοδομήματος. Συμμετρία και κανονικός σχεδιασμός της κάτοψης και των όψεων.** Κατά τον 18ο αιώνα οι ναοί έχουν κατά κανόνα λαϊκό χαρακτήρα και συχνά παρατηρούνται παρεκκλίσεις από τη συμμετρία ως προς τον κατά μήκος άξονα. Τον 19ο αιώνα η συμμετρία και η κανονικότητα, όπως επίσης και οι απλές αναλογικές σχέσεις, τηρούνται στην κάτοψη ως αποτέλεσμα κλασικιστικών επιδράσεων, που διακινούνται ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα στον ελληνικό χώρο. Ο λόγιος χαρακτήρας του

οικοδομήματος είναι σαφής και στην αυστηρή γεωμετρική οργάνωση των όψεων και κυρίως της δυτικής.

3. **Η υιοθέτηση στοάς με υπερκείμενο γυναικωνίτη.** Η μορφή της στοάς στις βασιλικές του 18^ου^ αιώνα αντιστοιχεί περισσότερο στο σπιτικό χαγιάτι, ενώ ο γυναικωνίτης εντάσσεται στον εσωτερικό πυρήνα και ομοιάζει με εσωτερικό εξώστη.

Οι τρίκλιτες βασιλικές του 19^ου^ αιώνα διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες: Πολλές είναι κλειστές, αντλώντας από προγενέστερα παραδείγματα. Όμως εκπληκτική διάδοση γνωρίζει μια νέα παραλλαγή που εξαπλώνεται σ' ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο και ενσωματώνει ένα καινούργιο στοιχείο: ανοικτή στοά με υπερκείμενο γυναικωνίτη, το οποίο εντάσσεται πλέον οργανικά στον πυρήνα του ναού.

Η στοά εμφανίζεται με πολλές παραλλαγές. Είναι ευθύγραμμη στη δυτική πλευρά ή πιόσχημη· περιλαμβάνει σε διάφορες θέσεις τα κλιμακοστάσια για το γυναικωνίτη· στηρίζεται σε κίονες ή πεσσούς ή συνδυασμό των δύο, οι οποίοι γεφυρώνονται με τόξα ημικυκλικά ή οξυκόρυφα· διαθέτει ίσα ή άνισα μετακιόνια, καλύπτεται με σταυροθόλια, ή ημικυλινδρικούς θόλους ή επίπεδες οροφές. Η στέγη της μπορεί να είναι ξεχωριστή από του υπόλοιπου ναού, ενώ στα πλέον εξελιγμένα παραδείγματα η στέγη είναι ενιαία.

4. **Τοποθέτηση του γυναικωνίτη πάνω από τη στοά.** Εφευρετική είναι η λύση της τοξοστοιχίας που πατά στον ισόγειο τοίχο και γεφυρώνεται με τόξα, διαχωρίζοντας τον πυρήνα από το γυναικωνίτη. Έτσι ψηλά στο επίπεδο του γυναικωνίτη στη δυτική πλευρά του ναού δημιουργούνται πέντε κλίτη, που μαζί με την πυκνή παρουσία των κιόνων, και τα σταυροθόλια της οροφής δίνουν την αίσθηση ενός πλούσιου, πολυκυτταρικού χώρου. Ο γυναικωνίτης διαθέτει ξεχωριστό κλιμακοστάσιο για την άνοδο σ' αυτόν, σύμφωνα με τα ήθη της εποχής, και καμπυλώνεται προς το κεντρικό κλίτος, σύμφωνα με δυτικά πρότυπα.

5. **Υιοθέτηση της ημικυλινδρικής καμάρας.** Σε βασιλικές του 18ου αιώνα κανόνας είναι οι επίπεδες οροφές. Λίγες φορές συναντώνται σκαφοειδείς οροφές και ημικυλινδρικές καμάρες. Τώρα υιοθετείται αποκλειστικά η ημικυλινδρική καμάρα για το κεντρικό κλίτος και τα σταυροθόλια για τα πλάγια. Παρόλη την επιζητούμενη μεγαλοπρέπεια, η θολοδομία είναι συνήθως κατασκευασμένη από μπαγδατί. Στις στενές όψεις εμφανίζονται τριγωνικά αετώματα.

6. **Υιοθέτηση του πολύκογχου Ιερού Βήματος** ως αποτέλεσμα της ανάγκης για τη λατρεία πολλών Αγίων. Η διάπλαση αυτή εφαρμοζόταν ήδη από τον 18ο αιώνα σε σπάνια παραδείγματα, αλλά γνώρισε τη μεγάλη της διάδοση στο α΄ μισό του 19ου αιώνα.

7. **Η προσοχή στη διαμόρφωση της δυτικής όψης.** Στις μεταβυζαντινές βασιλικές η πλευρά η οποία αναδεικνύεται περισσότερο από τις υπόλοιπες είναι η

ανατολική, για λόγους συμβολικούς μια και περιλαμβάνει την κόγχη του ιερού. Ο χαρακτήρας των ναών αυτών είναι εσωστρεφής και αμυντικός. Επιδιώκουν την ομοιότητα με κατοικίες και προτιμούν την αφάνεια και την ταπεινότητα.

Τώρα το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στη δυτική όψη, από την οποία εισέρχονται οι προσκυνητές στο ναό. Η μυστικοπάθεια και η βαθειά θρησκευτικότητα της πρώιμης τουρκοκρατίας δίνει τη θέση της σ' ένα φιλελεύθερο θρησκευτικό αίσθημα, που αντανακλά την άνοδο της αστικής τάξης. Η αρχιτεκτονική των ναών γίνεται σύμβολο κοινωνικής προβολής, ευμάρειας και κύρους για τις χριστιανικές κοινότητες, με αποτέλεσμα τη στροφή προς τη μνημειακότητα. Οι ναοί ανοίγονται προς το περιβάλλον, αποκτούν αστική συνείδηση και κοσμικό περιεχόμενο. Τα στοιχεία που επιλέγονται προδίδουν τους πνευματικούς προσανατολισμούς της κοινωνίας προς τα δυτικά πρότυπα, δηλαδή τον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό.

8. **Σύνολο τριών φεγγιτών στα αετώματα των στενών όψεων.** Η διαμόρφωση μεγάλου αετώματος και η αναζήτηση τρόπων φωτισμού της εσωτερικής ημικυλινδρικής οροφής οδήγησε στη διαμόρφωση στην όψη συνόλου τριών φεγγιτών. Οι φεγγίτες παίρνουν συμβολικό ή αποτρεπτικό χαρακτήρα. Απαντώνται ποικίλα σχήματα: κυκλικοί, ελλειπτικοί, αχλαδόσχημοι ή τετράφυλλοι, ή αστερόσχημοι, ή τρίλοβο βυζαντινό παράθυρο. Το σύνολο των τριών φεγγιτών, ενός τετράφυλλου στο κέντρο και δύο αχλαδόσχημων εκατέρωθεν, εφαρμόστηκε στην Παναγία της Τήνου για πρώτη φορά και διαδόθηκε ευρύτατα.

9. **Υιοθέτηση νεοκλασικών στοιχείων στη διακόσμηση.** Στον 18ο αιώνα ο χαρακτήρας της διακόσμησης είναι λαϊκός. Οι οροφές είναι ξύλινες και χωρίζονται σε διάχωρα με γεωμετρικές διακοσμήσεις. Οι κίονες είναι ξύλινοι, τα κιονόκρανα απλά και τα τόξα που τους γεφυρώνουν πολλές φορές ισλαμίζοντα ανακαμπτόμενα. Τον 19ο αιώνα τα στοιχεία αυτά εξοστρακίζονται. Τα ροκοκό στοιχεία παραμένουν και εισάγονται στοιχεία νεοκλασικά. Οι εσωτερικοί κίονες βάφονται σε απομίμηση μαρμάρου, φέρουν κορινθιακά κιονόκρανα και γεφυρώνονται με ημικυκλικά τόξα. Τα λιθανάγλυφα καταργούνται και χρησιμοποιείται πλούσιος νεοκλασικός μορφοπλαστικός διάκοσμος.

Αντίστοιχα σταδιακά υποχωρούν τα μπαρόκ ξυλόγλυπτα τέμπλα και εκκλησιαστικά έπιπλα και δίνουν τη θέση τους σε συνθέσεις νεοκλασικές.

10. **Νέο σύστημα εικονογράφησης.** Τον 18ο αιώνα η διακόσμηση με τοιχογραφίες αναπτύσσεται σ' όλες τις ελεύθερες επιφάνειες των τοίχων και χαρακτηρίζεται από τη χρήση σκοτεινών τόνων. Η αντίληψη αυτή καταργείται και οι αγιολογικές παραστάσεις εγγράφονται σε συγκεκριμένα πλαίσια, που έχουν τη μορφή πινάκων ή στηθαρίων με ροκοκό κορνίζες. Εναπομείναν στοιχείο από την παράδοση είναι η εικόνα του Παντοκράτορα στο κέντρο της καμάρας, στη θέση του ψευτοκουμπέ ή του τρούλου. Οι κενές επιφάνειες της ο-

ροφής συμπληρώνονται ενίοτε με διακοσμητικά μοτίβα. Πολύ συχνά η οροφή βάφεται γαλάζια με αστέρια, η γνωστή ουρανία.

11. **Ο χειρισμός του φωτός.** Είναι γνωστή η εικόνα για τα σκοτεινά και γεμάτα μυστικοπάθεια εσωτερικά των ναών του 18ου αιώνα. Η εικόνα αυτή αλλάζει, καθώς οι διαστάσεις των παραθύρων αυξάνονται, ενώ η καμάρα φωτίζεται από τους φεγγίτες των αετωμάτων. Υιοθετούνται ανοικτά χρώματα, που συμβάλλουν στη φωτεινότητα του εσωτερικού χώρου. Ο μυστικισμός δίνει τη θέση του στο Διαφωτισμό.

12. **Προσθήκη ενός ή δύο καμπαναριών** κυρίως στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Καμπαναριά υπήρχαν από την παραδοσιακή αρχιτεκτονική, συνήθως όμως ήταν αυτόνομα. Τώρα συνδυάζονται οργανικά με το κύριο σώμα του ναού και έχουν τη μορφή τετραγωνικού πυργίσκου με φανό στην κορυφή. Δύο παραλλαγές εμφανίζονται: Δύο κωδωνοστάσια πλαισιώνουν τη στοά στη βορειοδυτική και στη νοτιοδυτική γωνία του ναού, ενώ τα κλιμακοστάσια για την άνοδο στο γυναικωνίτη τοποθετούνται βολικά μέσα στους κορμούς τους. Στη Μακεδονία αλλά και στη Βουλγαρία, όπου εφαρμόζονται μετά την υπογραφή της συνθήκης Χάτι Χουμαγιούν, απαντάται πολύ συχνά ένα μόνο κωδωνοστάσιο τοποθετημένο στον άξονα της δυτικής όψης. Η προσθήκη των καμπαναριών αλλοιώνει τις αναλογίες της όψης, στην οποία εισάγουν τον κατακόρυφο άξονα. Βαθμιαία ο ρόλος της στοάς περιορίζεται με τη μείωση των μετακιονίων διαστημάτων σε τρία.

13. **Υιοθέτηση τρούλου** ενίοτε και κυρίως στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ως αναβίωση και όχι ως επιβίωση βυζαντινών προτύπων. Μετά την υπογραφή του Χάτι Χουμαγιούν προστίθεται τρούλος στις βασιλικές της βόρειας Ελλάδας. Στην απελευθερωμένη Ελλάδα και την Καππαδοκία εμφανίζεται εγκάρσιο κλίτος και τρούλος στη διασταύρωση των κλιτών.

14. **Χρησιμοποίηση των παραπάνω χαρακτηριστικών κατά κύριο λόγο για μεγάλους αστικούς ναούς.** Η εμφάνιση των νέων χαρακτηριστικών τοποθετείται στα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου γύρω από τις αρχές του 19ου αιώνα, αν και ακόμα τίποτε δεν μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά. Από τα πρώτα παραδείγματα είναι ο ναός της Παναγίας στην Αγιάσο της Λέσβου, που κτίστηκε στα 1815 και αποτελούσε σπουδαιότατο χριστιανικό προσκύνημα. Τα νέα χαρακτηριστικά καθιερώνονται από την Παναγία της Τήνου, που οικοδομήθηκε στα 1823-30 και αναδιαμορφώθηκε στα 1892.

Από εδώ και εμπρός τα καινούργια χαρακτηριστικά διαδίδονται, αποκρυσταλλώνονται και ωριμάζουν. Έχουν άρρηκτα συνδεθεί μ' ένα προσκύνημα με εμβέλεια και έξω από τα όρια του ελληνικού κράτους. Δημιουργείται έτσι μια τυπολογική γλώσσα και ένα μορφολογικό λεξιλόγιο με πολλά κοινά στοιχεία στην αρχιτεκτονική των ναών σε πολλές διαφορετικές περιοχές. Το ευρύ δίκτυο των ναών συμβάλλει στην ενδυνάμωση της αίσθησης του κοινού θρη-

σκευτικού αισθήματος και, συνδεόμενο μ' ένα πανελλήνιο προσκύνημα, ανοίγει το δρόμο για την καλλιέργεια αισθημάτων εθνικής ταυτότητας.

15. **Επιγραφές.** Μέσα στο κλίμα του Διαφωτισμού συνηθίζονται έμμετρες αρχαιοπρεπείς κτητορικές επιγραφές.

Στο δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα, ξεκινούν ριζοσπαστικές επεμβάσεις σε προγενέστερους ναούς. Οι επεμβάσεις στοχεύουν στην εξομοίωσή τους με τους καινούργιους, στην απομάκρυνση από τις μνήμες της τουρκοκρατίας και στην απόδοση συμβολικού χαρακτήρα και μνημειακού ύφους. Περιλαμβάνουν προσθήκη στοάς και υπερκείμενου γυναικωνίτη στη δυτική πλευρά του ναού και πολλές φορές ανάπλαση του εσωτερικού με νεοκλασικά πρότυπα. Οι πρώτοι ναοί που δέχτηκαν τέτοιου είδους επεμβάσεις είναι ο μητροπολιτικός ναός του Αγίου Γεωργίου στο Ναύπλιο στα 1834 και ο πατριαρχικός ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη στα 1836. Η εφαρμογή των επεμβάσεων αυτών σ' ένα ναό με τη θέση και το κύρος του πατριαρχικού ενισχύει τη συμβολική αξία του τύπου που περιγράψαμε στις συνειδήσεις του κόσμου και περισσότερο στις περιοχές που παραμένουν κάτω από τον τουρκικό ζυγό. Σωρεία ναών ακολουθεί το παράδειγμα του πατριαρχικού στις υποδουλωμένες περιοχές.

Κατά τον 19ο αιώνα με τη χρησιμοποίηση και τη μετάλλαξη της υπάρχουσας τυπολογίας οικοδομήθηκαν ναοί με πλούσιες αρχιτεκτονικές αρετές, που αποτέλεσαν την πρώτη μνημειακή έκφραση της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής των αναγεννώμενων εθνών στα Νότια Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία, αν φυσικά εξαιρέσουμε τη μοναστηριακή αρχιτεκτονική. Η μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική συσχετίσθηκε σταδιακά με τον Κλασικισμό και στη ναοδομία μας άφησε πολλά λαμπρά παραδείγματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξίου Α., *Σκιάθος. Η αρχιτεκτονική των μεταβυζαντινών μνημείων*, Θεσσαλονίκη 1996.

Γουλάκη-Βουτυρά Α, Καραδέδος Γ., Λάβας Γ., *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ώς τον 20ό αιώνα*, Αθήνα 1996.

Βούλγαρης Ν., *Ενοριακοί ναοί και εξωκκλήσια Ι. Μ. Αιτωλίας και Ακαρνανίας. Ιστορία-Παράδοση-Πολιτισμός*, Αθήνα 2004.

Θεοχαρίδου Κ., «Η εκτός του Άθω εκκλησιαστική αρχιτεκτονική», *Η νεότερη και σύγχρονη Μακεδονία. Ιστορία-Οικονομία-Κοινωνία-Πολιτισμός*, τ. 1, σσ. 204-213.

Καμπούρη-Βαμβούκου Μ., «Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στη Μακεδονία μετά την Άλωση (1453-1912)», *Μακεδονία. Αρχαιολογία-Πολιτισμός*, Αθήνα 1993, σσ. 177-205.

Κέκης Β., *Καππαδοκία. Προσκύνημα από γης και ουρανού*, Αθήνα 2008.

Κανονίδης Π., *Αρχιτεκτονική και πολιτισμός του Πόντου*, Αθήνα 2007.

Mamaloukos S., Polyviou P., Theocharides P., Kizis Y., «Aspects of post-Byzantine architecture in Byzantium. Identity, Image, Influence», *Πρακτικά XIX International Congress*

of Byzantine Studies, Copenhagen 1996, σσ. 282-305.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., «Τυπολογικές και μορφολογικές επεμβάσεις σε μεταβυζαντινούς ναούς κατά τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. V, Αθήνα 1998, σσ. 133-149.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της Τουρκοκρατίας*. 1839-1912, (Διδακτορική διατριβή) *ΕΕΠΣΑΠΘ* τ. ΙΑ′ (παράρτημα 31), Θεσσαλονίκη 1989.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., «Νεότερα στοιχεία για το ναό του Αγίου Νικολάου Τρανού (1863) - Προσέγγιση σ' ένα θέμα μεταβυζαντινής τυπολογίας», *Μακεδονικά* 29 (1993-1994) 133-174.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., «Παρατηρήσεις στην αρχιτεκτονική και στις οικοδομικές φάσεις του πατριαρχικού ναού του Αγίου Γεωργίου στην Κωνσταντινούπολη», *19ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1999, σσ. 70-71.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., «Από τη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στον Κλασικισμό. Προσέγγιση στην εξέλιξη της τρίκλιτης βασιλικής κατά τον 19ο αιώνα», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. VI, Αθήνα 2002, σσ. 83-110.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., «Παράλληλες τυπολογικές εξελίξεις στη ναοδομία της Θεσσαλονίκης και της Φιλιππούπολης κατά τον 19ο αιώνα», *Θεσσαλονίκη και Φιλιππούπολη σε παράλληλους δρόμους, 18ος-20ός αιώνας*, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 631-653.

Μουτσόπουλος Ν., *Εκκλησίες του νομού Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964.

Μουτσόπουλος Ν., *Οι εκκλησίες του νομού Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973.

Μουτσόπουλος Ν., *Γρεβενά, Αρχαιότητες, Κάστρα, Οικισμοί, Μοναστήρια και Εκκλησίες του Νομού Γρεβενών*, Θεσσαλονίκη 2006.

Μπούρας Χ., «Η βυζαντινή παράδοση στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στα Βαλκάνια του 16ου και του 17ου αιώνος», *Η βυζαντινή παράδοση μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα 1994, σσ. 147-163

Μπούρας Χ., «Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την τουρκοκρατία και ο πατριάρχης Καλλίνικος», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 1, Αθήνα 1979, σσ. 159-168.

Μπούρας Χ., «Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα μετά την Άλωση», *Αρχιτεκτονικά Θέματα* 3 (1969), 164-172 .

Μπούρας Χ., *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, τ. Β′, Αθήνα 1994, σ. 465-473.

Orlandos A., «Ein spätbyzantinischer Hallenkirchentypus Nordgriechenlands», *JÖB* 21 (1972) 209-222.

Πουλημένου Γ., *Η ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασικισμού*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1997.

Σαράντακης Π., *Αργολίδα. Οι εκκλησίες και τα μοναστήρια της. Ευλαβικό προσκύνημα σε τόπους ιερούς*, Αθήνα 2007.

Σηφουνάκης Ν. , Μπελίτσος Θ., Αρώνη-Κοτσάλη Α., Θεοχαρίδου Κ., Χρυσάφη-Ζωγράφου Μ., *Ναοί και εξωκκλήσια της Λήμνου. Η ιστορία, η αρχιτεκτονική και η διακόσμησή τους. 18ος-αρχές 20ού αιώνα*, Αθήνα 1999.

Συνδίκα-Λαούρδα Λ. Γεωργιάδου-Κούντουρα Ε., *Ναοί του 19ου αιώνα στο Διδυμότειχο και στο Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004.

Τραυλός Ι. , Κόκκου Α., *Ερμούπολη*, Αθήνα 1984.

Τριανταφυλλόπουλου Γ., «Μεταβυζαντινή τέχνη (1430-1913)», *Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1997, σσ. 318-322.

Τσιγάρας Γ., *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004.

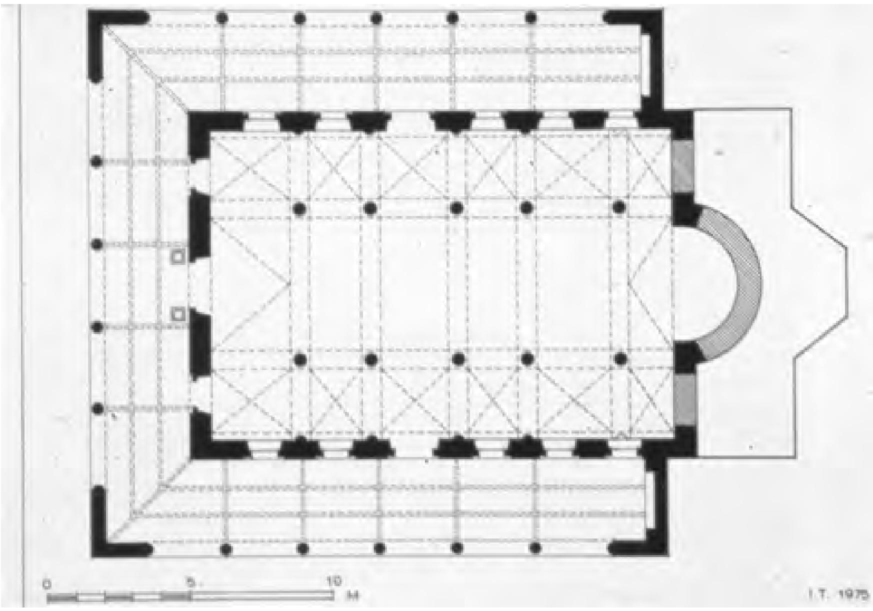
Τσιτιμάκη Μ., *Παραδοσιακή ναοδομία στη Λέσβο (18ος & 19ος αι.)*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2006.

Φιλιππίδης Δ., *Διακοσμητικές τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1998.

Χατζηδάκης Μ., «Η τέχνη. Πνευματικός βίος και πολιτισμός από 1669-1821», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. 11, Αθήναι 1975, σσ. 266-269.



Εικ. 1. Κοίμηση Θεοτόκου, Ερμούπολη, Σύρος, 1828-29.



Εικ. 2. Κοίμηση Θεοτόκου, Ερμούπολη, Σύρος, 1828-29.



Εικ. 3. Υπεραγία Θεοτόκος, Αγιάσος, Λέσβος, 1815.



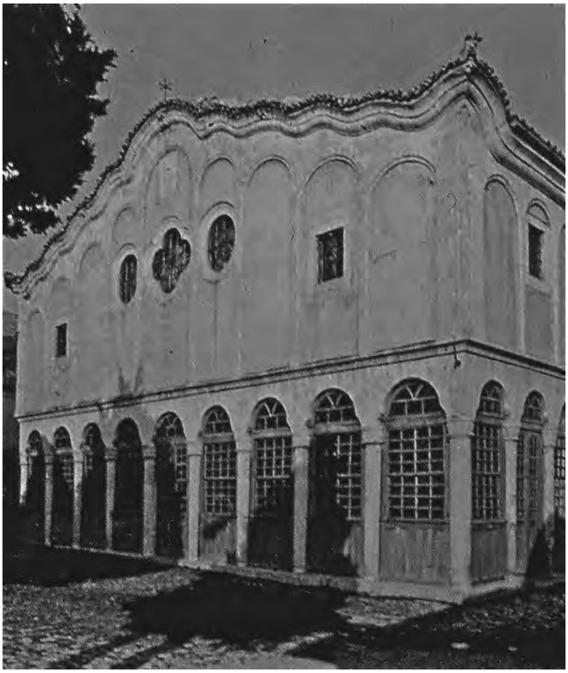
Εικ. 4. Άγιος Δημήτριος, Πρίγκηπος, 1856.

Εικ. 5.
Άγιος Μηνάς,
Θεσσαλονίκη,
1852.





Εικ. 6. Αγία Τριάδα, Αϊβαλί, Μ. Ασία, 1848.



Εικ. 7. Άγιοι Πέτρος και Παύλος, Σοπότ, Βουλγαρία, 1848.



Εικ. 8. Άγιος Γεώργιος, Ασβεστοχώρι, Θεσσαλονίκη, 1867.



Εικ. 9. Υπαπαντή, Κερασούντα, Μ. Ασία.



Εικ. 10. Άγιος Ανδρέας, Πάτρα, 1835.



Εικ. 11. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, Άργος, 1822-28.



Εικ. 12. Κοίμηση Θεοτόκου, Καστοριά, 1851.

Εικ. 13. Ταξιάρχης, Μεστά, Χίος, 1858-1868.





Εικ. 14. Μεταμόρφωση, Ερμούπολη, Σύρος, 1824-31.



Εικ. 15. Πατριαρχικός ναός Αγίου Γεωργίου, οικοδόμηση 1720, διεύρυνση 1836.



Εικ. 16. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Σταυρούπολη, Ξάνθη, 1858.



Εικ. 17. Σύναξη Ταξιαρχών, Ακρινό, Δράμα, 1848.



Εικ. 18. Άγιος Ευστάθιος, Κριμίνι, Κοζάνη, 1868.



Εικ. 19. Άγιος Γεώργιος, Σωχός, Θεσσαλονίκης, οικοδόμηση 1804, διεύρυνση;



Εικ. 20. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Σινασός, Καππαδοκία, οικοδόμηση 1729, διεύρυνση 1850.

Κωνσταντίνος Η. Μιχαλάκης

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΡΟΥΣΣΟ ΚΑΡΔΙΤΣΑΣ
(τρίκλιτη βασιλική θολοσκεπής, 19ος αι.)

Στο πλαίσιο του Α΄ Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης παρουσιάζω την εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ρούσσο Καρδίτσας. Η εισήγησή μου περιλαμβάνει την περιγραφή του μνημείου και αναφέρεται στην τοποθεσία, το ιστορικό, την τυπολογία, τη μορφολογία, την οικοδομική τεχνική και τη διακόσμησή του. Η εκκλησία αυτή αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα των τρίκλιτων βασιλικών θολοσκεπών του 19ου αιώνα στο νομό Καρδίτσας.

Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ενοριακός και κοιμητηριακός συγχρόνως, κτίστηκε το 1873 σε μικρό λόφο του πεδινού χωριού Ρούσσο, 7 χλμ. νότια της Καρδίτσας, στα ριζά του βόρειου όγκου των Αγράφων.

Η εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου είναι τρίκλιτη βασιλική με νάρθηκα, με εξωτερική στοά στη νότια και δυτική πλευρά. Η στοά στηρίζεται σε πεσσούς από οπλισμένο σκυρόδεμα, οι οποίοι γεφυρώνονται με τόξα. Η κάλυψή της γίνεται με επικλινή μονόρριχτη στέγη από οπλισμένο σκυρόδεμα.

Ο κυρίως ναός έχει εξωτερικές διαστάσεις, χωρίς την αψίδα και την εξωτερική στοά, 10,60 x 17,00 μ. Η τοιχοποιία έχει πάχος 0,80 μ.

Τα τρία κλίτη χωρίζονται με δύο κιονοστοιχίες, εκ τριών κιόνων η κάθε μια, διαμέτρου 0,50 μ. και δύο πεσσούς, η κάθε μια. Ο βορειο-ανατολικός πεσσός έχει διαστάσεις 0,60 x 0,60 μ., ενώ ο νότιο-ανατολικός έχει διαστάσεις 0,65 x 0,70 μ. Δύο πεσσοί στην προέκταση των κιόνων του κυρίως ναού οριοθετούν το χώρο του ιερού. Δύο άλλοι πεσσοί στη δυτική πλευρά που ορίζουν τον νάρθηκα έχουν διαστάσεις 0,65 x 0,65 μ. Ο ευρύχωρος νάρθηκας σε σχέση με τον κυρίως ναό μάς παραπέμπει στην αρχική χρήση του ως γυναικωνίτη. Το σχετικά νέο σοβάτισμα και βάψιμο του ναού δεν μας άφησαν σημάδια ύπαρξης κάποιου διαχωριστικού.

Η διάταξη των πεσσών και των κιόνων παραπέμπουν σε μια απλουστευμένη μορφή των σταυροειδών τετρακιόνιων με νάρθηκα. Τέτοιοι ναοί υπάρχουν αρκετοί στο νομό Καρδίτσας, που κτίστηκαν τον 19ο αιώνα, όπως ο Άγιος Α-

θανάσιος (Ρούμ) Παλαμά, ο Άγιος Νικόλαος στο Μαυρομάτι, η Αγία Τριάδα στο Παλαιοχώρι, η Κοίμηση της Θεοτόκου στη Γελάνθη και άλλες.

Η κάλυψη του ναού πραγματοποιείται με ένα σύστημα θόλων, στο οποίο κυριαρχεί η ημικυλινδρική καμάρα του μεσαίου κλίτους. Η κορυφή της βρίσκεται στα 6,00 μ. ύψος και στηρίζεται σε σφενδόνια που έχουν προεξέχουσα διατομή περίπου 0,20 μ. Τα πλάγια κλίτη που χωρίζονται σε έξι και έξι διαμερίσματα, σε αντιστοιχία με τους κίονες και τους πεσσούς, καλύπτονται με χαμηλούς ημικυκλικούς θόλους (φουρνικά), το κλειδί των οποίων βρίσκεται στα 4,90 μ. ύψος και έχουν διάμετρο 1,90 μ.

Ο κυρίως ναός φωτίζεται από έξι παράθυρα, που βρίσκονται στο ίδιο ύψος σχεδόν αντικριστά, με διαστάσεις 0,90 x 0,50 μ. και ποδιά σε ύψος 3,15 μ. από το δάπεδο.

Το ιερό χωρίζεται από τον κυρίως ναό με ξυλόγλυπτο τέμπλο, το οποίο είναι τοποθετημένο μπροστά από τους δύο πεσσούς. Τα φουρνικά της προθέσεως και του διακονικού έχουν διάμετρο 1,45 μ. Στο μέσον του ανατολικού τοίχου του ιερού προεξέχει ημικυκλική αψίδα. Εκατέρωθεν της αψίδας, εγγράφονται στο πάχος της τοιχοποιίας μικρές ημικυκλικές κόγχες που χρησιμεύουν ως πρόθεση και διακονικό. Το ίδιο συμβαίνει και στη βόρεια πλευρά του ιερού με μια ίδιου μεγέθους ημικυλινδρική κόγχη, ενώ στη νότια εγγράφεται ορθογώνια κόγχη που σήμερα χρησιμοποιείται ως ερμάριο. Επιπλέον στον ανατολικό τοίχο του διακονικού υπάρχουν ακόμη δύο κογχάρια που στην τοπική διάλεκτο ονομάζονται «πουλίτσες» και χρησιμεύουν για την εναπόθεση ιερών σκευών.

Ο φωτισμός του ιερού πραγματοποιείται με έξι ανοίγματα: ενός στενού ανοίγματος, σχήματος πολεμίστρας, στο μέσον της αψίδας, διαστάσεων 0,60 x 0,10 μ., τεσσάρων παραθύρων διαστάσεων 0,90 x 0,50 μ., ίδιων με εκείνα του κυρίως ναού, και με ένα μικρότερο διαστάσεων 0,50 x 0,50 μ., που βρίσκεται στο κέντρο της ανατολικής πλευράς, πάνω από την κόγχη του ιερού.

Ο νάρθηκας χωρίζεται από τον κυρίως ναό με ζεύγος πεσσών, περιέχει ακόμη δύο κίονες που βρίσκονται ανάμεσα στους πεσσούς και τον δυτικό τοίχο. Οι κίονες αυτοί εδράζονται σε ορθογώνιες βάσεις, διαστάσεων 0,65 x 0,65 x 0,30 μ. Και ο νάρθηκας αποτελεί συνέχεια του κυρίως ναού, αφ' ότου το διαχωριστικό που υπήρχε άλλοτε έχει αφαιρεθεί. Ο θόλος του μεσαίου κλίτους συνεχίζεται από τον κύριο ναό έως τον δυτικό τοίχο, τα πλάγια κλίτη καλύπτονται αντίστοιχα με δύο φουρνικά, της ίδιας διαμέτρου με εκείνων του ιερού.

Ο φωτισμός του νάρθηκα γίνεται με τέσσερα παράθυρα. Τα δύο από αυτά βρίσκονται στη δυτική πλευρά στο ίδιο ύψος με εκείνα του κυρίως ναού και του ιερού, διαστάσεων 0,90 x 0,50 μ. Το τρίτο είναι στη βόρεια πλευρά στο ίδιο ύψος των άλλων βορεινών, με διαστάσεις 0,90 x 0,50 μ., και το τέταρτο στο κέντρο της δυτικής πλευράς με διαστάσεις 0,50 x 0,30 μ. και ποδιά σε ύψος 4,75 μ.

Η ανατολική όψη παρουσιάζει μορφολογικό ενδιαφέρον, γιατί κυριαρχεί η αψίδα του ιερού. Το ίδιο παρατηρούμε στο μεγαλύτερο μέρος των εκκλησιών του 19^{ου} αιώνα, γιατί οι κάτοικοι που συνεισέφεραν για την κατασκευή των εκκλησιών τους, όντας κάτω από την Οθωμανική κυριαρχία ή αμέσως μετά, μη έχοντες την οικονομική ευμάρεια, περιορίζονταν σε άκρως αναγκαία και συμβολικά μορφολογικά στοιχεία.

Όλες οι όψεις της εκκλησίας είναι λιτές και απέριττες, τα ανοίγματά τους ορθογώνια σχετικά μικρά χωρίς κάποια ιδιαίτερα μορφολογικά στοιχεία. Ακόμη και οι λαμπάδες των παραθύρων είναι λαξευμένοι μόνο από τις δύο πλευρές. Οι πόρτες έχουν σχετικά απλά περίθυρα σε σχέση με άλλες εκκλησίες της ίδιες εποχής. Από αυτό που σήμερα μπορούμε με ευκρίνεια να διακρίνουμε, το μορφολογικό ενδιαφέρον του ναού εστιάζεται κυρίως στην αψίδα του ιερού, η οποία είναι δομημένη με ορθογωνισμένους λίθους, με ελάχιστους αρμούς, ίδιου χρώματος και ποιότητας με την υπόλοιπη εκκλησία. Παρόλο που η αψίδα έχει σχήμα ημικυκλικό, οι οχτώ παραστάδες πάχους 0,20 μ., που καταλήγουν σε αψιδώματα, την μετατρέπουν οπτικά σε πολυγωνική. Πάνω από το παράθυρο της αψίδας, έχει χαραχθεί ανάγλυφα σε ορθογωνισμένο λίθο το σχήμα του σταυρού.

Το γείσο της αψίδας του ιερού είναι κατασκευασμένο με διπλή σειρά επεξεργασμένων σχιστόλιθων. Το ίδιο υποθέτουμε ότι θα ήταν και το γείσο όλου του ναού. Σήμερα προβάλλει σενάζ δέκα εκατοστών, από οπλισμένο σκυρόδεμα.

Οι τοίχοι της εκκλησίας είναι κατασκευασμένοι από αργούς λίθους διαφόρων μεγεθών. Μέρος της εξωτερικής τοιχοποιίας είναι επιχρισμένο. Η βόρεια, η ανατολική και τμήματα της νότιας και δυτικής πλευράς είναι ανεπίχριστες, έχουν υποστεί όμως τη δεκαετία του '70 πλατύ αρμολόγημα, γι' αυτό διακρίνονται μικρά τμήματα των λίθων. Ξυλοδεσιές δεν είναι εμφανείς στις εξωτερικές όψεις, οι εσωτερικές καλύπτονται με επίχρισμα. Οι κίονες και οι πεσσοί είναι κατασκευασμένοι από λίθους επεξεργασμένους. Από ένα σημείο του βόρειο-δυτικού κίονα στο νάρθηκα, που έχει αποκολληθεί ο σοβάς, διακρίνεται λίθος επεξεργασμένος κυκλικά, πιθανώς σφόνδυλος. Και σε άλλες εκκλησίες της ίδιας περιόδου, των οποίων αποκαλύφθηκε η λιθοδομή, παρατηρούμε την ίδια τεχνική και τα ίδια υλικά. Αυτές οι εκκλησίες είναι ο Άγιος Ιωάννης στο Πεδινό, ο Άγιος Δημήτριος στη Λοξάδα και ο Άγιος Χαράλαμπος στον Παλαμά του νομού Καρδίτσας.

Η επικάλυψη της αψίδας είναι από βυζαντινά κεραμίδια. Η επικάλυψη της εκκλησιάς είναι από σύγχρονα κεραμίδια γαλλικού τύπου και της στοάς από κυματοειδή φύλλα λαμαρίνας.

Η στέγη της εκκλησίας είναι δικλινής με μερική απότμηση στην ανατολική και δυτική πλευρά.

Η είσοδος στο ναό πραγματοποιείται από δύο σχετικά χαμηλές πόρτες. Η

μια βρίσκεται στη δυτική όψη, αξονικά τοποθετημένη, και έχει διαστάσεις 0,80 x 1,75 μ. Η δεύτερη είναι στη νότια όψη, στο κέντρο του πρώτου διαμερίσματος του νότιου κλίτους του κυρίως ναού, διαστάσεων 0,90 x 1,85 μ. Το περιθύρωμα και το υπέρθυρο της δυτικής εισόδου είναι κατασκευασμένα από λαξευμένους μονόλιθους και διαμορφώνονται με κοιλόκυρτα τόξα. Με τον ίδιο τρόπο και τα ίδια υλικά είναι η νότια είσοδος, μόνο που το υπέρθυρο είναι ένας λαξευμένος οριζόντιος μονόλιθος. Στο κέντρο του υπέρθυρου αναγράφεται και η ημερομηνία κτίσης του ναού, το 1873. Τη δεκαετία του '90 οι παλαιές πόρτες αντικαταστάθηκαν από σύγχρονες απλές μεταλλικές, για λόγους ασφαλείας, και τα περιθυρώματα χρωματίστηκαν με λαδομπογιά.

Τα παράθυρα του ναού έχουν όλα, από την εσωτερική τους όψη, διευρυμένο άνοιγμα, με πλευρές τραπεζοειδούς σχήματος, που καταλήγουν σε ορθογώνια στην εξωτερική τους όψη. Διαφέρει μόνο το παράθυρο της ανατολικής όψης, πάνω από την αψίδα του ιερού, που εξωτερικά παίρνει το σχήμα τετράλοβου σταυρού. Τα κουφώματα όλων των παραθύρων είναι και αυτά σύγχρονα απλά μεταλλικά και προστατεύονται με κιγκλιδώματα.

Οι εσωτερικές επιφάνειες του ναού είναι επιχρισμένες, μέρος απ' αυτές είναι αγιογραφημένες και οι υπόλοιπες βαμμένες. Για το λόγο αυτό δεν είναι εμφανής ο τρόπος και τα υλικά δόμησης των θόλων, των αψίδων και των φουρνικών. Το ίδιο συμβαίνει και για τα εξωράχια αυτών, γιατί δεν είναι προσπελάσιμη η στέγη απ' έξω. Γνωρίζουμε όμως από εργασίες συντήρησης που έγιναν σε αντίστοιχες εκκλησίες ότι τα δομικά υλικά που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή των θόλων, των τόξων και των φουρνικών ήταν επεξεργασμένοι πωρόλιθοι και οπτόπλινθοι. Οι εκκλησίες αυτές είναι ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στο Πεδινό, η Κοίμηση της Θεοτόκου στο Προάστιο του νομού Καρδίτσας και η Αγία Παρασκευή στη Νομή του νομού Τρικάλων.

Το σύστημα των τόξων, των φουρνικών και του ημικυκλικού θόλου δένεται με ξύλινους ελκυστήρες τετραγωνικής διατομής, που τοποθετούνται οριζόντια σε δύο στάθμες. Η πρώτη στάθμη βρίσκεται πάνω από τα κιονόκρανα, στη γένεση των τόξων, τα οποία φέρουν τα φουρνικά, και η δεύτερη στο ύψος της γένεσης του ημικυλινδρικού θόλου.

Το δάπεδο του κυρίως ναού και του νάρθηκα βρίσκεται σ' ένα επίπεδο, υπερυψώνεται μόνο το ιερό σε 0,12 μ. και είναι στρωμένο με μωσαϊκά πλακίδια. Το δάπεδο της εξωτερικής στοάς είναι στρωμένο με μωσαϊκό. Στους εξωτερικούς τοίχους της νότιας και δυτικής πλευράς του ναού υπάρχουν χτιστά πεζούλια, ύψους 0,45 μ. και πλάτους 0,55 μ., είναι επενδυμένα με μαρμάρινα πλακίδια.

Το καμπαναριό στη νότιο-ανατολική πλευρά του ναού κτίστηκε το 1928.

Στο εξωτερικό της εκκλησίας, μπορούμε να εντοπίσουμε τα εξής μορφολογικά και διακοσμητικά στοιχεία:

– Τα περιθυρώματα των εισόδων, που αποτελούνται από σμιλευμένους μονόλιθους με ελάχιστα διακοσμητικά στοιχεία, τα οποία ατόνησαν από τις πολλές στρώσεις λαδομπογιάς που δέχτηκαν.

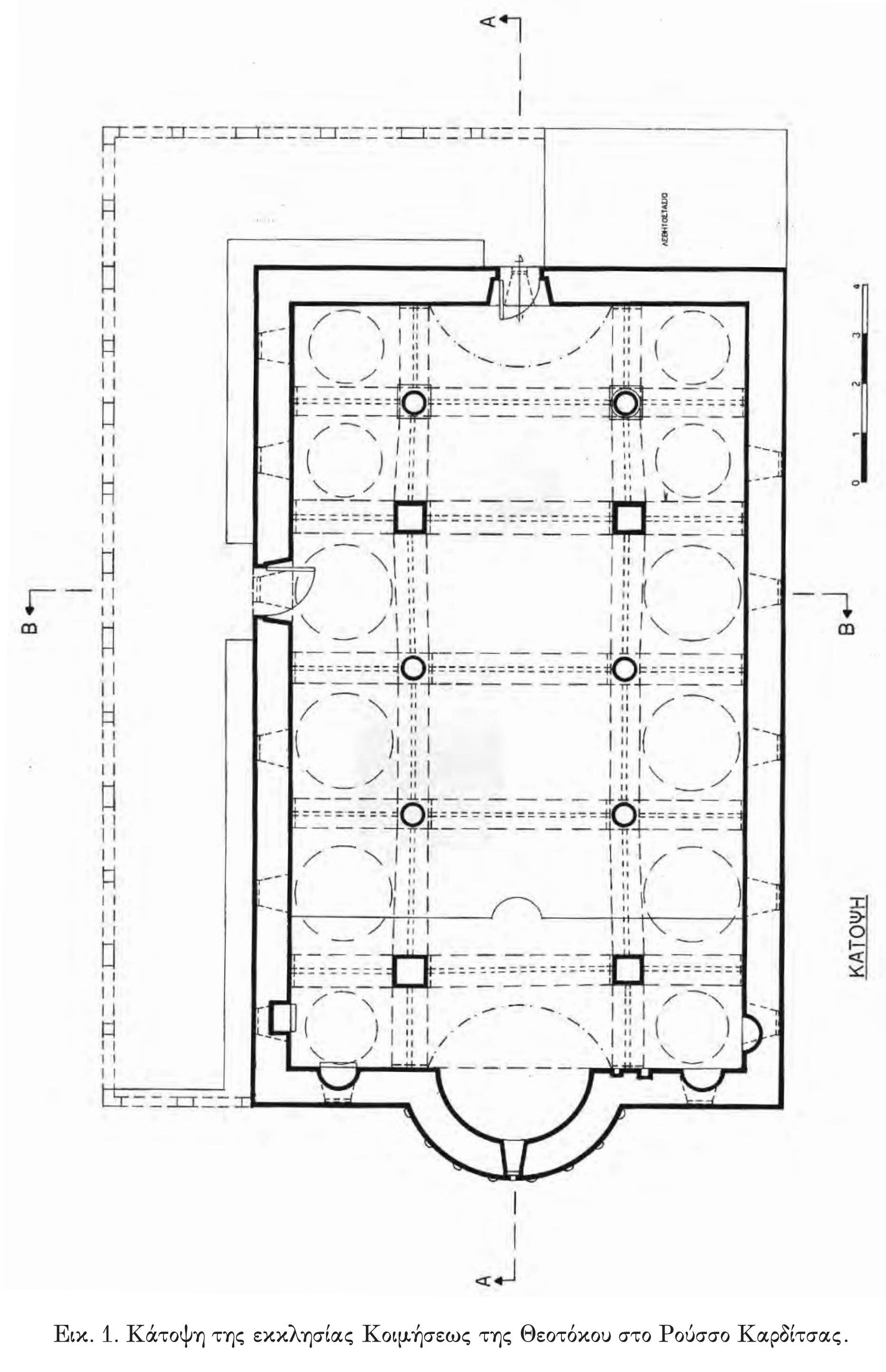
– Το σταυροειδές τετράλοβο ανατολικό παράθυρο που εγγράφεται σε ρόμβο και αναγράφεται εκατέρωθεν αυτού η ημερομηνία ανέγερσης του ναού 1873.

– Το εσωτερικό της εκκλησίας είναι σοβατισμένο, ένα μέρος καλύπτεται με σύγχρονες αγιογραφίες του αγιογράφου Αθανάσιου Άγγελου, αρχές του 2000, ενώ το υπόλοιπο είναι βαμμένο.

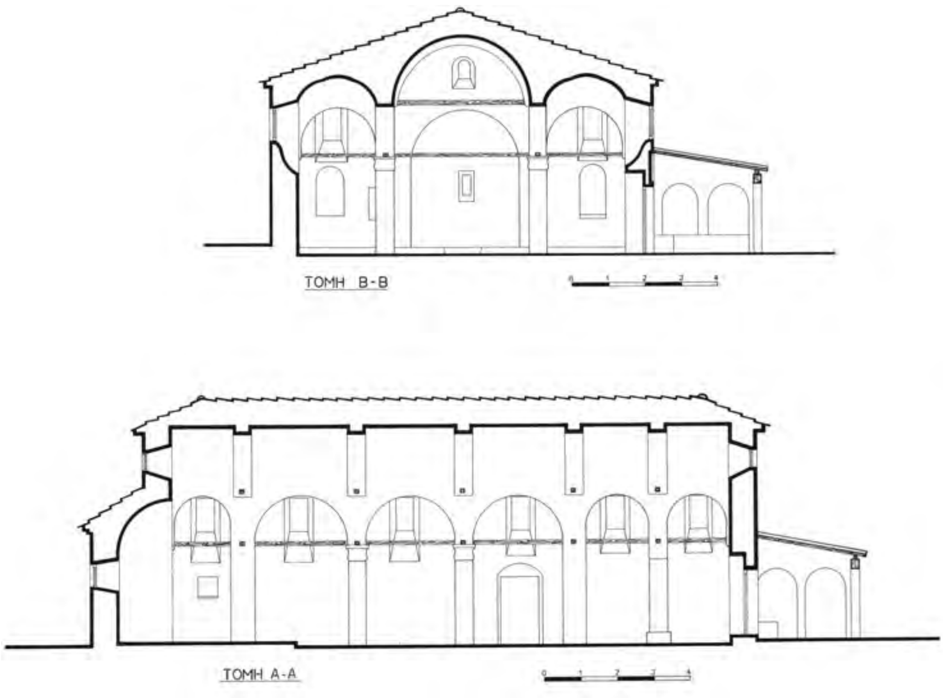
– Το ξυλόγλυπτο τέμπλο, λαϊκής τεχνοτροπίας, σχετικά λιτής διακόσμησης και πρόσφατα βαμμένο με λαδομπογιά.

– Τον ξυλόγλυπτο άμβωνα και δεσποτικό θρόνο που κατασκευάστηκαν με την ίδια λαϊκή λιτή τεχνοτροπία του τέμπλου.

– Άλλα μορφολογικά στοιχεία στο εσωτερικό του ναού εντοπίζονται στα μονολιθικά απλά κιονόκρανα που έχουν καμπύλες αποτμήσεις, οξείες γωνίες με κυκλική βάση που καταλήγει σε τετράγωνη άνω βάση και είναι χρωματισμένα με λαδομπογιά.



Εικ. 1. Κάτοψη της εκκλησίας Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ρούσσο Καρδίτσας.



Εικ. 2. Τομές της εκκλησίας Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ρούσσο Καρδίτσας.



Εικ. 3. Γενική άποψη



Εικ. 4. Νότιο - Δυτική Όψη



Εικ. 5. Εξωτερική στοά (νότια)



Εικ. 6. Ανατολική Όψη



Εικ. 7. Βόρειο - Δυτική Όψη



Εικ. 8. Δυτική Όψη



Εικ. 9. Νότια είσοδος



Εικ. 10. Δυτική είσοδος



Εικ. 11. Μεσαίο κλίτος (δυτική είσοδος)



Εικ. 12. Μεσαίο κλίτος (τέμπλο)



Εικ. 13. Νότιο κλίτος

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Δαμασκηνή Ασημακοπούλου-Κωνσταντάτου

ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΕΛΕΝΗΣ ΣΤΗ ΜΑΝΔΡΑ ΑΤΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΠΟΛΥΧΡΟΝΗ ΛΕΜΠΕΣΗ

Ο ναός των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στη Μάνδρα Αττικής είναι ο επιβλητικότερος ναός στην περιοχή και βρίσκεται στην κεντρική πλατεία της πόλης (**Εικ. 1**). Οι ενέργειες για το χτίσιμό του ξεκίνησαν από το 1884 και έξι χρόνια αργότερα το 1890 τέθηκε ο θεμέλιος λίθος. Με πολλαπλές δυσχέρειες οι κάτοικοι κατόρθωσαν να αποπερατώσουν την ανέγερσή του το έτος 1902-3. Οι τοπικές μαρτυρίες[1] αναφέρουν ότι τα σχέδια ανατέθηκαν στον Γερμανό Ερνέστο Τσίλλερ, ο οποίος είχε έλθει στην Αθήνα από το 1860 ως βοηθός του Δανού αρχιτέκτονα Θεόφιλου Χάνσεν. Από τότε ο Τσίλλερ εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα, απέκτησε την ελληνική υπηκοότητα και ανέπτυξε εξαιρετική επαγγελματική δραστηριότητα και ένα από τα έργα του υπήρξε και ο εν λόγω ιερός ναός.

Στην περίοδο αυτή, γύρω στα 1902-3, πρέπει να τοποθετηθούν και οι εργασίες για τον εσωτερικό διάκοσμο του ναού και κατά συνέπεια για τις Δεσποτικές και τις υπόλοιπες εικόνες, που κοσμούν το τέμπλο του και τις οποίες θα παρουσιάσουμε στη συνέχεια.

Η εκκλησιαστική ιστορία μάς γνωστοποιεί τα σχετικά με την εξέλιξη της διαμόρφωσης του τέμπλου από χαμηλό σε υψηλό και ότι ήδη μετά τον 6ο μ.Χ. αι. παγιώνεται ο τύπος αυτός ως διαφύλαξη του Αγίου Βήματος που, όπως γνωρίζουμε, αποτελεί τον ιερότερο χώρο του χριστιανικού ναού, αφού εκεί βρίσκεται η Αγία Τράπεζα και τελείται η λογική και αναίμακτη θυσία, η θεία Ευχαριστία. Αρχικά το ψηλό τέμπλο ήταν μαρμάρινο ή ξύλινο, αργότερα χρησιμοποιήθηκε και το κτιστό και επάνω σ' αυτό τοποθετήθηκαν μεγάλες και μικρές φορητές εικόνες ως ζωγραφικά δημιουργήματα, όπου με τρόπο παιδαγωγικό και εποπτικό αποκαλύπτεται η ομορφιά της χάρης του Θεού μέσω της χρωματικής απόδοσης, η ερμηνεία της διδασκαλίας της Εκκλησίας και ο συ-

1. *Εκκλησιαστικό Οδοιπορικό στην Μάνδρα*, Media Press, Μάνδρα, Νοέμβριος 2005, 23.

νεχής υπομνηματισμός του οράματος της αληθινής ζωής στα μάτια των πιστών, όπως είχε ήδη διδάξει από τον 8ο αιώνα ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός[2].

Στον εν λόγω ναό το Ιερό Βήμα (**Εικ. 2**) χωρίζεται από τον κυρίως ναό με κτιστό τέμπλο που διακοσμείται με γύψινα διακοσμητικά όπως:

– ρόδακες στις εικόνες των Αποστόλων και του Δωδεκαόρτου,
– αετώματα στην κορυφή του τέμπλου και στην πρόσθετη πρόσοψη της Ωραίας Πύλης,
– στεφάνες γύρω από τις Δεσποτικές εικόνες,
– μικρούς πεσσούς με μαρμάρινη απομίμηση ανάμεσα στις εικόνες του Δωδεκαόρτου,
– μεγάλους πεσσούς με κιονόκρανα κορινθιακού τύπου εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης και
– ένθετα τετράγωνα στην αρχή και το τέλος των στηθαρίων των Αποστόλων.

Οι υπόλοιπες επιφάνειες καλύπτονται ζωγραφικά με διακοσμητικές ζώνες επαναλαμβανόμενων μοτίβων με άνθη, άμπελο και χρυσά αστεράκια επάνω σε ζωγραφική μίμηση του μαρμάρου και συμβάλλουν στην αρμονική παρουσίασή του. Μεταξύ αυτών των ζωνών τοποθετήθηκαν οι τέσσερις Δεσποτικές εικόνες, τα στηθάρια Αποστόλων και μαθητών του Χριστού και οι εικόνες του Δωδεκαόρτου. Από αυτές οι **Δεσποτικές** εικόνες και τα **στηθάρια** συνδέονται τεχνοτροπικά, όσον αφορά το σχέδιο, τη χρωματική επεξεργασία και τον έντονο προσωπογραφικό τους χαρακτήρα. Συγκεκριμένα οι Δεσποτικές εικόνες του τέμπλου έχουν πιθανόν ιστορηθεί από το 1900 έως το 1905, με διαστάσεις 1,44 x 0,65 μ. και ζωγραφισμένες με την τεχνική της ελαιογραφίας σε καμβά, καλοδουλεμένες και καλά διατηρημένες και είναι οι εξής:

1. Ιησούς Χριστός (IC XC).

Ο Ιησούς Χριστός εικονίζεται ολόσωμος μετωπικός, καθισμένος επάνω σε υψηλό μαρμάρινο θρόνο στον τύπο του Παντοκράτορα[3] (**Εικ. 3**). Κρατά με το αριστερό χέρι ανοιχτό Ευαγγέλιο, όπου με μαύρα κεφαλαία γράμματα δηλώ-

---

2. Ιωάννου Δαμασκηνού, *Λόγος πρῶτος ἀπολογητικὸς πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας ιζ΄*, PG 94, 1248C: «... ὑπόμνημα γάρ ἐστιν ἡ εἰκών· καὶ ὅπερ τοῖς μεμυημένοις ἡ βίβλος, τοῦτο τοῖς ἀγραμμάτοις ἡ εἰκών· καὶ ὅπερ τῇ ἀκοῇ ὁ λόγος, τοῦτο τῇ ὁράσει ἡ εἰκών· νοητῶς δὲ αὐτῷ ἑνούμεθα».

3. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, τ. Α΄, εκδ. Αστήρ, Αθήναι 1979², 76-79.

νει μία ιδιότητά Του: ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ…[4], και το στηρίζει στο αριστερό πόδι. Το δεξί χέρι είναι σηκωμένο στο ύψος της σφαγής του λαιμού και ευλογεί σχηματίζοντας με τα δάκτυλά του το μονόγραμμα IC XC. Στο φωτοστέφανο είναι γραμμένη η επιγραφή Ο ΩΝ[5].

Το φόντο της εικόνας είναι χρυσό και υπάρχει μία αρκετά μεγάλη ζωγραφισμένη διακοσμητική ταινία με κόκκινους κύβους που εμπεριέχουν σταυρούς, στο φόντο των οποίων υπάρχουν πλάγιες ισοπαχείς και σωστά διαταγμένες πινελιές. Αυτή η διακοσμητική ταινία ξεκινά από το επάνω μέρος της εικόνας και καταλήγει στις κεραίες της κυρτής ράχης του θρόνου περιλαμβάνοντας μόνο την κεφαλή του Ιησού. Ως επιγραφή υπάρχει η σύντμηση του ονόματός Του: IC XC. Το διακοσμητικό αυτό είναι χαρακτηριστικό και στην αντίστοιχη Δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου.

Ο Κύριος είναι ντυμένος με χιτώνα σε χρώμα τριανταφυλλί, που στον ώμο φωτίζεται και γίνεται σχεδόν ανοιχτό ροζ και στολίζεται διακριτικά με σιρίτι κιννάβαρης, και ιμάτιο που φέρει ομοιόμορφες πτυχώσεις σε χρώμα πράσινο- μπλε, φωτίζεται και καταλήγει σε γαλάζιο με διακριτικό σιρίτι στο χρώμα της ώχρας.

Ο μαρμάρινος θρόνος έχει υψηλή κυρτή ράχη που φτάνει σε ύψος μέχρι το τέλος της κεφαλής του Κυρίου και πλάτη που ξεκινά από τον ώμο Του και έρχεται μπροστά καταλήγοντας σε δύο κολωνάκια με ελικοειδές σχέδιο.

Ο Χριστός κάθεται χωρίς βάρος σε μακρύ δαμασκηνί μαξιλάρι που ακολουθεί το μήκος του θρόνου. Τα πόδια Του γυμνά ακουμπούν στο ξύλινο διακοσμημένο με διακριτικούς ρόδακες βάθρο.

Η έκφραση του προσώπου Του έχει μια γλυκεία ήρεμη αυστηρότητα. Το πλάσιμό του δουλεμένο με πλατιά φωτισμένη τεχνική και καλοδουλεμένες πινελιές. Το σχέδιό του αρμονικό, οι οφθαλμοί μεγάλοι, έντονοι και φωτεινοί ακολουθούν τον πιστό. Η ίσια μύτη καταλήγει σε μουστάκι και χείλια με σοβαρότητα χωρίς να είναι σφιχτά και στο πηγούνι το διακριτικό γένι συμπληρώνει το πρόσωπο με αρμονία, ενώ τα πλούσια καστανά μαλλιά πέφτουν λυτά στους ώμους χωρίς να δημιουργούν περίπλοκους πλοκάμους.

2. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα.

Η Θεοτόκος Μαρία εικονίζεται ολόσωμη όπως στον εικονογραφικό τύπο

---

4. Βλ. και Π. Βοκοτόπουλου, «Οι Δεσποτικές εικόνες της Μονής Χοζοβιώτισσας», *Φως Κυκλαδικόν*, μνήμη Ν. Ζαφειρόπουλου, επιμ. Ν. Χρ. Σταμπολίδης, ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Αθήνα 1999, 362.

5. Εξόδ. 3, 14.

της Πλατυτέρας των Ουρανών[6], χωρίς τους Αρχαγγέλους (**Εικ. 4**). Ακουμπά τον μικρό Χριστό στον αριστερό της μηρό, κρατώντας τον ελαφρά με το δεξί της χέρι, ενώ με το αριστερό αγγίζει τον αριστερό του ώμο. Εκείνος ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά ειλητάριο[7]. Φορά χιτώνα χρώματος γαλαζο-πράσινου στολισμένο με χρυσοκοντυλιά στο λαιμό και ιμάτιο στο χρώμα της ώχρας. Στη μέση φορά κόκκινη ζώνη ως εικαστικό δηλωτικό της θεότητάς Του. Στο κέντρο των τριών κεραιών του σταυροειδούς φωτοστεφάνου Του είναι γραμμένα από ένα στην καθεμιά τα γράμματα Ο ΩΝ[8].

Η παράσταση αυτή της ένθρονης Βασίλισσας Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου ήταν συνηθισμένη από τα πρώτα χρόνια της εικαστικής αποτύπωσης των ιερών προσώπων[9] και συνεχίστηκε μέχρι τις ημέρες μας. Την συναντάμε απεικονισμένη με ποικίλα και διαφορετικά είδη τεχνικής: τοιχογραφία, ψηφιδωτή, μικρογραφία και φορητή εικόνα με αυγοτέμπρα ή ελαιογραφία όπως η παρούσα εικόνα.

Η Θεοτόκος και εδώ είναι ντυμένη με χειριδωτό χιτώνα, μαφόριο χαρακτηριστικό των έγγαμων γυναικών στην Ανατολή[10] και πράσινο-γαλάζιο κεφαλομάντηλο, το οποίο στολίζει την κεφαλή Της, φέρει διακοσμητικό στόλισμα με ώχρα και οι άκρες του πέφτουν απαλά στο ύψος του λαιμού. Το μαφόριο έχει δύο χρώματα, το εξωτερικό που είναι ένα γλυκό τριανταφυλλί που καταλήγει σε ροζ και το εσωτερικό ένα πράσινο-γαλάζιο που φαίνεται στο άνοιγμα του βάθους του μανικιού και το οποίο ακολουθεί το σχήμα, την πτυχολογία και το φώτισμά του. Ο χιτώνας έχει χρώμα πράσινο-γαλάζιο, όπως διακρίνεται κάτω από το μαφόριο. Δύο φάσες χρώματος καφέ (σιένα), μία στο λαιμό με διακοσμητικό μοτίβο στο χρώμα της ώχρας και η άλλη στον καρπό του δεξιού χεριού ως επιμανίκιο με το ίδιο μοτίβο και χρώμα συμπληρώνουν την ενδυμασία Της.

Κάθεται ανάλαφρα σε μπλε σκούρο μακρύ μαξιλάρι με διακοσμητικές ταινίες ώχρας επάνω σε παρόμοιο υψηλό μαρμάρινο θρόνο όπως του Χριστού και ακουμπά τα πόδια της, που φέρουν υποδήματα στο χρώμα της θερμής ώχρας με σιρίτια χονδροκόκκινου, σε ξύλινο διακοσμημένο με ρόδακες και σταυρούς υποπόδιο. Το βασιλικό της στέμμα είναι μικρό διακριτικό με πολύτιμους λίθους (σμαράγδια) που λίγο ξεφεύγει από το κυκλικό φωτοστέφανο.

Το φόντο της εικόνας είναι χρυσό και υπάρχει σ' αυτό η ίδια διακοσμητική ταινία με κόκκινους κύβους που εμπεριέχουν σταυρούς, όπως ήδη αναφέρθη-

6. Κ. Καλοκύρη, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972, 56-59.

7. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 80-84.

8. Εξόδ. 3, 14.

9. Καλοκύρη, *όπ.παρ.*, 57.

10. Καλοκύρη, *όπ.παρ.*, 28.

κε, καθώς και τη συντετμημένη επιγραφή του ονόματός της: ΜΡ ΘΟΥ.

Η έκφραση του προσώπου Της δείχνει αγάπη, υπομονή, καρτερικότητα. Το πλάσιμο είναι δουλεμένο με την ίδια πλατιά φωτισμένη τεχνική και τις καλοδουλεμένες πινελιές. Το σχέδιό του είναι αρμονικό, οι οφθαλμοί στο σχήμα του αμυγδάλου αγκαλιάζουν τους «προσιόντας» στις πρεσβείες Της. Η ίσια μύτη Της τονίζει τα υπομειδιάζοντα χείλια και ο λαιμός αρκετά φωτισμένος δείχνει τη βασιλική της γενιά.

Το πρόσωπο του μικρού Ιησού είναι ολόφωτο, όπως αρμόζει στο Θεό, σοβαρό, με μάτια ολάνοιχτα και διεισδυτικά και με χείλια έτοιμα να συνομιλήσουν με τους μετανοούντες, ενώ τα μαλλιά Του είναι κοντά και προδίδουν το νεαρό της ηλικίας Του.

3. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος εικονίζεται όρθιος στραμμένος κατενώπιον και άπτερος (**Εικ.** 5). Φορά μηλωτή αντί για χιτώνα στο χρώμα της σιέννας (δεξιός ώμος) με χονδροκόκκινο στα πιο σκούρα μέρη (αριστερός ώμος και πόδι) και ζώνη ίδιου χρώματος. Το ιμάτιό του είναι πράσινο και στην προβολή του δεξιού ποδιού φωτίζεται με τρεις περίπου τόνους. Τα πόδια γυμνά πατούν ανάλαφρα στη γη, δείγματα μιας ώριμης και καλά εμπεδωμένης σπουδής όσον αφορά το σχέδιο, το χρώμα και το πλάσιμό τους. Με τον καρπό του αριστερού του χεριού κρατεί ξύλινο ραβδί που στο επάνω μέρος καταλήγει σε σταυρό και με τα δάκτυλα του ίδιου χεριού κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕΝ ΓΑΡ Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ[11], ενώ με το δεξί του χέρι δείχνει το σταυρό.

Στο άκρο του ημικυκλίου της εικόνας υπάρχει η επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩΑΝ(ΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ.

Ο κάμπος της εικόνας στο επάνω μέρος και μέχρι το μέσον του μπράτσου του Αγίου είναι χρυσός, κατόπιν συνεχίζει ζωγραφικά αφ' ενός με μία λωρίδα πράσινης γης, στην οποία διακρίνεται και ένα γυμνό βουνό στο δεξιό βάθος, και αφ' ετέρου με την απόδοση της ερήμου, που καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος του.

Η μορφή του Αγίου στο κέντρο της εικόνας με την ανάλαφρη στάση, την πλατειά τεχνική στο πλάσιμο του σοβαρού και συνάμα προσιτού ασκητικού προσώπου, τους ευθυτενείς οφθαλμούς και τα ελαφρά αναδεμένα μαλλιά, μας συνδέει με τις μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ στον Άγιο Δημήτριο στη Σαλαμίνα και δηλώνει τη βιοτή του Αγίου ως «Ισαγγέλου φανέντος»[12].

11. Ματθ. 3, 2.

12. *Μηναίον Ιανουαρίου*, εκδ. «Φως», Αθήναι 1970, 160: Τη Ζ' Ιανουαρίου, ωδή η': «Σὲ τὸν

4. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.

Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη εικονίζονται ολόσωμοι, όρθιοι μετωπικοί και επιβλητικοί **(Εικ. 6)**. Στο κέντρο της σύνθεσης δεσπόζει και, όπως φαίνεται με φθορές, ο Τίμιος Σταυρός του Χριστού, τον οποίο σύμφωνα με αρχαιότατη παράδοση βρήκε στο Γολγοθά η αγία Ελένη[13]. Στην αριστερή πλευρά του Σταυρού παρίσταται ο άγιος Κωνσταντίνος συγκρατώντας τον με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί κρατεί σκήπτρο. Στη δεξιά πλευρά του Σταυρού η αγία Ελένη ακουμπά προστατευτικά με όλο το δεξί της χέρι, ενώ με το αριστερό, στο μέσο δάκτυλο του οποίου διακρίνεται πολύτιμο δακτυλίδι, κρατά την άκρη από το μανδύα της. Και οι δύο φορούν στέμματα στολισμένα με πολύτιμους λίθους και λίγο μεγαλύτερα από τα φωτοστέφανά τους. Η Αγία ιδιαίτερα φέρει πολύτιμα ενώτια. Είναι ενδεδυμένοι με αυτοκρατορικές στολές, χρυσοποίκιλτους λώρους, χρυσοκέντητα ενδύματα, ερμίνες και μεταξωτά, σε χρώματα πορφυρά, λαδοπράσινα και τριανταφυλλί με διακόσμηση φύλλων και δικέφαλων αετών. Στα πόδια φέρουν υποδήματα και πατούν σταθερά στην πράσινη γη. Ο κάμπος της εικόνας είναι χρυσός μέχρι το μηρό των Αγίων. Η έκφραση του προσώπου Τους έχει μια γλυκεία υπερκόσμια συγκρατημένη χαρά. Το πλάσιμο είναι δουλεμένο με την ίδια πλατιά φωτισμένη τεχνική και τις καλοδουλεμένες πινελιές όπως και των προηγουμένων τριών εικόνων. Το σχέδιο αρμονικό, οι οφθαλμοί μεγάλοι, έντονοι και ταπεινοί. Ο ζωγράφος με πολλή τέχνη απέδωσε τη νεανικότητα στον άγιο Κωνσταντίνο και την ωριμότητα στην αγία Ελένη χωρίς χρωματικές ακρότητες.

Στο άκρο του ημικυκλίου υπάρχει η επιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ - Η ΑΓ(ΙΑ) ΕΛΕΝΗ.

Σε αυτή τη Δεσποτική εικόνα όμως υπάρχει κάτι πολύ ενδιαφέρον, ο ζωγράφος αποκαλύπτει το όνομά του με ένα καλλιτεχνικό σύμπλεγμα **Π.Λ.** (Πολυχρόνης Λεμπέσης) **(Εικ. 7)**.

5. Εικόνες-ροζέτες των Αποστόλων.

Αν θελήσουμε τώρα να δούμε τη ζώνη, στην οποία εικονίζονται οι Απόστολοι, θα μετρήσουμε δεκαοκτώ (18) **Εικόνες-Ροζέτες** που εκτός από τη διά-

---

ἐπὶ γῆς, ἰσάγγελον φανέντα, παρηλλαγμένῳ πολιτεύματι, καὶ πάντων ἀνώτερον, Ἰωάννη παμμακάριστε, χαρμονικῶς γεραίρομεν, κράζοντες· Εὐλογεῖτε, πάντα τὰ ἔργα τὸν Κύριον».

13. Ρουφίνου, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, 10, 7 κ.ε. και Στεφανίδου Β., *Εκκλησιαστική Ιστορία*. Από αρχής μέχρι σήμερον, Αθήναι 1959², 317-318.

σταση (25,6x25,6 εκ.) έχουν και άλλα κοινά σημεία όπως:

- ότι ο χρόνος και ο τρόπος κατασκευής τους συμπίπτουν με αυτόν των εικόνων του τέμπλου (1900-1905),
- ότι όλοι οι Άγιοι εικονίζονται στηθαίοι,
- ότι ο σκούρος καφέ κάμπος των εικόνων τους σε σχέση με το χρυσό φωτοστέφανο αναδεικνύει τα πρόσωπά Τους,
- ότι τρεις αλλεπάλληλοι γύψινοι κύκλοι εφάπτονται των κάμπων, ο πρώτος με άσπρο-ροζ χρώμα και σκούρες επιγραφές, ο δεύτερος με χρυσό και ο τρίτος με γαλάζιο.
- Και τέλος είναι φανερό, δυστυχώς, ότι έχουν υποστεί άτεχνη παρέμβαση (ρετούς) τα περιφερειακά σημεία εκτός από το πρόσωπο και τα ενδύματά τους.

• Ο απόστολος και ευαγγελιστής Ματθαίος (**Εικ. 8**) εικονίζεται κατενώπιον ως γέροντας φαλακρός με κοντά μαλλιά και κοντό στρογγυλό πλατύ γένι. Φορά κόκκινο ιμάτιο και γαλάζιο χιτώνα. Η έκφραση του προσώπου του σοβαρή και σκεπτική με ανασηκωμένα φρύδια, χαμηλωμένους οφθαλμούς και κλειστά σφικτά χείλη. Η πλατειά ζωγραφική τεχνική και τα φωτίσματά της, που και εδώ εφαρμόζονται, τονίζουν το μέτωπο, το υπερόφρυο και τα άσπρα γένια του.

• Ο απόστολος και ευαγγελιστής Λουκάς (**Εικ. 9**) εικονίζεται με στροφή τριών τετάρτων προς τα δεξιά ως γέροντας με κοντά μαλλιά, διευρυμένο μέτωπο και μακρύ διχαλωτό γένι. Φορά κόκκινο χιτώνα, ενώ το ιμάτιο διακρίνεται στο λαιμό και είναι του ίδιου χρώματος. Η έκφραση του προσώπου του σοβαρή και ήρεμη με μάτια μεγάλα, λαμπερά και στοχαστικά που κοιτούν ψηλά. Το φώτισμα του προσώπου αφήνει στο μέτωπο μια βαθιά ρυτίδα. Τα μαλλιά και τα γένια είναι επίσης φωτισμένα με μια μοναδική πλαστικότητα και η απόδοσή τους μαρτυρεί καλό γνώστη του χρωστήρα.

• Ο απόστολος Σίμων (**Εικ. 10**) εικονίζεται κατενώπιον ως γέροντας φαλακρός με κοντά μαλλιά και μακρύ γένι. Φορά πράσινο χιτώνα, ενώ το ιμάτιό του δεν φαίνεται, γιατί κρύβεται από τα γένια, τα οποία είναι μακριά και καλύπτουν το στέρνο. Η έκφραση του προσώπου προσιτή και μειλίχια, οι οφθαλμοί στρογγυλοί και φωτεινοί και τα χείλη πλατειά και καλογραμμένα. Μόνο το δεξί φρύδι είναι ανασηκωμένο. Το μουστάκι και τα γένια φωτισμένα διακριτικά συμπληρώνουν την ταπεινή παρουσία του.

• Ο απόστολος και ευαγγελιστής Ιωάννης (**Εικ. 11**) εικονίζεται κατενώπιον με στροφή του κεφαλιού τριών τετάρτων προς τα αριστερά ως νέος με μακριά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους του και πίσω από τις πλάτες. Φορά κίτρινο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο με περίγραμμα χονδροκόκκινου με χρυσά ανοίγματα. Η έκφραση του προσώπου του είναι ήρεμη και χαρωπή. Με ολάνοιχτα μάτια κοιτά τους πιστούς και με μειδίαμα των χειλιών δηλώνει «την ηδύτητα της

σχέσης του με την Αγία Τριάδα»[14]. Το φωτισμένο πρόσωπο δεν το σκιάζει κανένας σπίλος ή ρυτίδα και ο λαιμός ευθυτενής και φωτισμένος σωστά.

• Ο απόστολος Βαρθολομαίος (**Εικ. 12**) εικονίζεται κατενώπιον ως γέροντας ασπρομάλλης με γλυκειά και προσιτή έκφραση. Πρόσωπο ήρεμο και κατακόκκινο με βαθουλωμένο μάγουλο, ελαφριά κλίση της κεφαλής στα αριστερά, μισάνοιχτο στόμα και διεισδυτική ματιά είναι τα χαρακτηριστικά του. Τα μουστάκια και το πυρόλευκο «διχαλωτό εις την άκρη γένιο»[15] πέφτουν ίσια στο στήθος. Φορά χιτώνα με κόκκινο γιακά και ολόλευκο ιμάτιο.

• Ο απόστολος Πέτρος (**Εικ. 13**) εικονίζεται με στροφή του σώματος δεξιά, ενώ το κεφάλι και ο λαιμός έχουν αριστερή κλίση. Η τεχνική ισορροπία ολοκληρώνεται με τη ματιά του Αγίου που στρέφεται δεξιά και ψηλά. Παρουσιάζεται ως γέροντας στρογγυλογένης[16] και κοντογένης, με μαλλιά και γένια άσπρα[17] και πρόσωπο χαροποιό και απλοϊκό με το μισάνοιχτο στόμα. Το ιμάτιό του είναι κιτρινωπό (με ώχρα η σιένα ωμή), ενώ ο χιτώνας βαθυπράσινος.

• Ο απόστολος και ευαγγελιστής Μάρκος (**Εικ. 14**) εικονίζεται στραμμένος στα δεξιά σε προφίλ ως μεσήλικας[18] με γενειάδα οξεία και μέτριου μήκους. Φορά σκούρο καφέ χιτώνα με πρασινογάλαζα ανοίγματα. Το πρόσωπό του σοβαρό με μικρές διακριτικές ρυτίδες, μικρό μουστάκι και κλειστά χείλη. Λόγω της στάσεώς του φωτίζεται πολύ καλά ο λαιμός και το αυτί που είναι σχεδιασμένα με λεπτομέρεια.

• Ο απόστολος Θωμάς (**Εικ. 15**) εικονίζεται στραμμένος κατά τα δύο τρίτα στα αριστερά ως νέος αγένειος[19] με ίσια κοντά μαλλιά[20]. Φορά κόκκινο ιμάτιο με ροζ ανοίγματα και πρασινωπό χιτώνα. Το πρόσωπό του φωτισμένο αλλά δύσπιστο σε ό,τι βλέπει και δεν αγγίζει. Το γεγονός αυτό υποδηλώνεται με το ελαφρά ανασηκωμένο δεξί φρύδι Του. Τα μάτια ορθάνοιχτα κοιτούν ψηλά και λάμπουν, ενώ τα χείλη είναι μισάνοιχτα.

• Ο απόστολος Ανδρέας (**Εικ. 16**) εικονίζεται κατενώπιον ως γέροντας με μακριά άσπρα μαλλιά και κοντά διχαλωτά γένια. Το πρόσωπό Του προσηλωμένο στην προσευχή στραμμένο δεξιά και επάνω κοιτά με υγρά και φλεγόμενα μάτια. Ο ζωγράφος, για να αποδώσει την εσωτερική ένταση, χρησιμοποιεί

---

14. *Μηναίον Μαΐου*, εκδ. «Φως», Αθήναι 1984, 78: Τη Η΄ Μαΐου, Εις την λιτήν, ήχος α΄, Γερμανού: «... Ἰωάννη Ἀπόστολε, ἐπιστήθιε Χριστοῦ, καὶ φίλε γνήσιε, τῆς Τριάδος τὸ ἤδυσμα...».

15. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 92.

16. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί*, έκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909, 150.

17. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 91.

18. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 93.

19. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 151.

20. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 92.

θερμό καφέ προπλασμό. Επιπλέον σε σημεία όπως το μέτωπο, τα ασπράδια των ματιών, το εσωτερικό του μουστακιού στην αριστερή πλευρά των χειλιών, στα γένια και το λαιμό τονίζει με κοκκινίζουσες πινελιές. Χαρακτηριστικές επίσης είναι οι ρυτίδες του μετώπου που σχηματίζουν σταυρό, πιθανόν ως δηλωτικό του μαρτυρίου του. Φορά σκούρο πορτοκαλί χιτώνα με γραψίματα χονδροκόκκινου, ενώ το ιμάτιο είναι σκούρο πράσινο.

• Ο απόστολος Ιάκωβος (**Εικ. 17**) εικονίζεται κατενώπιον ως νέος με μαύρα κοντά γένια. Το πρόσωπό του στραμμένο αριστερά και το βλέμμα φωτεινό και προσηλωμένο λίγο πιο πάνω από τον πιστό. Φορά ανοιχτόχρωμο ιμάτιο με σιρίτια χονδροκόκκινου και χιτώνα πράσινο με ανοίγματα άσπρου με πινελιές σιέννας στις πτυχώσεις.

• Ο απόστολος Φίλιππος (**Εικ. 18**) εικονίζεται στηθαίος με στροφή του κεφαλιού τριών τετάρτων προς τα δεξιά ως νέος με μακριά μαλλιά, που πέφτουν χυτά στους ώμους και πίσω από τις πλάτες και σχηματίζουν απαλούς σχηματισμούς. Το καλοφωτισμένο πρόσωπο και ο λαιμός, τα τονισμένα φρύδια και ζωντανά μάτια, η ίσια μύτη και τα όμορφα χείλη συνθέτουν την όμορφη παρουσία του. Κοιτά και αυτός ψηλά και έχει μια ήρεμη αγαλλίαση. Φορά κιτρινωπό ιμάτιο και κοκκινωπό χιτώνα και τα δύο με σκούρα γραψίματα.

• Ο απόστολος Παύλος (**Εικ. 19**) εικονίζεται στραμμένος κατά τα δύο τρίτα στα δεξιά ως φαλακρός με μεγάλη κεφαλή, γερακομύτης, με έκφραση «ζέουσαν και βλέμμα δραστικόν»[21] που κοιτά ψηλά. Η έκφρασή του σοβαρή με κλειστά χείλη. Το πρόσωπό του μέτρια φωτισμένο με μεγαλύτερη έμφαση στο μέτωπο κοντά στα μαλλιά, στην αριστερή σακούλα των ματιών, στο ζυγωματικό και διακριτικά στο πηγούνι. Τα φορέματά του ιώδη από όμπρα ψημένη και πράσινο χιτώνα[22]. Η εικόνα είναι σε αρκετά σημεία κατεστραμμένη.

• Ο απόστολος Ανανίας (**Εικ. 20**) εικονίζεται στραμμένος προφίλ στα αριστερά ως γέροντας μακρυγένης[23] φαλακρός με κοντά ψαρά γένια και μαλλιά στο πίσω μέρος του κεφαλιού. Το πρόσωπό του ασκητικό αλλά και ζωντανό συνάμα με τη χρήση του χονδροκόκκινου. Το τονισμένο μέτωπο, η φωτισμένη παρειά, η γαμψή μύτη, το μισάνοιχτο στόμα, ο καλοφωτισμένος και δυνατός λαιμός και ιδιαίτερα τα έντονα κατάμαυρα μάτια εξαίρουν τη δύναμη της προσωπικότητάς του. Φορά χιτώνα θερμού (σιέννα) χρώματος με φωτίσματα σε αποχρώσεις γαλαζοπράσινου.

• Ο απόστολος Τίτος (**Εικ. 21**) εικονίζεται κατενώπιον με στροφή του κεφαλιού κατά τα τρία τέταρτα προς τα αριστερά ως νέος αγένειος[24]. Το πρό-

21. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 91.
22. Κόντογλου, *Έκφρασις*, 91.
23. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 152.
24. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 153.

σωπό του είναι φωτισμένο και με ορθάνοιχτα και εκφραστικά μάτια που εμπνέουν ηρεμία και εμπιστοσύνη, ενώ τα φρύδια ελαφρώς ανασηκωμένα. Τα μαλλιά κοντά και μαύρα και ο λαιμός ευθυτενής. Φορά ανοιχτό πράσινο ιμάτιο με άσπρα ανοίγματα και κατακόκκινο χιτώνα με σκούρους τόνους στις πτυχές.

• Ο απόστολος Συμεών (**Εικ. 22**) εικονίζεται κατενώπιον σε ώριμη ηλικία με κοντά μαύρα μαλλιά και γένια κοντά μαύρα και διχαλωτά. Έχει πρόσωπο φωτισμένο και μεγάλα ορθάνοιχτα μάτια. Τα φρύδια ανασηκωμένα συμμετέχουν και αυτά στην ένταση της στιγμής καθώς επίσης και το δεξιό επάνω χείλος. Ένα επίσης ιδιαίτερο σημείο είναι ότι σχηματίζει σταυρό το φώτισμα του λαιμού και το μπροστινό άνοιγμα του ιματίου, το οποίο έχει χρώμα πράσινο με ανοίγματα γαλαζωπά, ενώ ο χιτώνας είναι κόκκινος με σκούρα γραψίματα.

• Ο απόστολος Κηφάς (**Εικ. 23**) εικονίζεται στραμμένος κατά τα δύο τρίτα στα αριστερά ως νέος αρχιγένης[25] με μακριά μαλλιά που σχηματίζουν μπούκλες στο λαιμό του. Το πρόσωπο και ο λαιμός είναι καλά φωτισμένα και η αρμονία των στρογγυλών και διαπεραστικών ματιών του, η ίσια μύτη και το υπομειδιάζον στόμα συνθέτουν ιδανικά τα χαρακτηριστικά του προσώπου του. Φορά ανοιχτό πράσινο ιμάτιο με ανοίγματα λευκά και υποκόκκινα και ένα κόκκινο σιρίτι στο λαιμό. Το ιμάτιό του είναι πράσινο με λαζούρες κόκκινες που βοηθούν στην αρμονική εικαστική απόδοση των δύο ενδυμάτων.

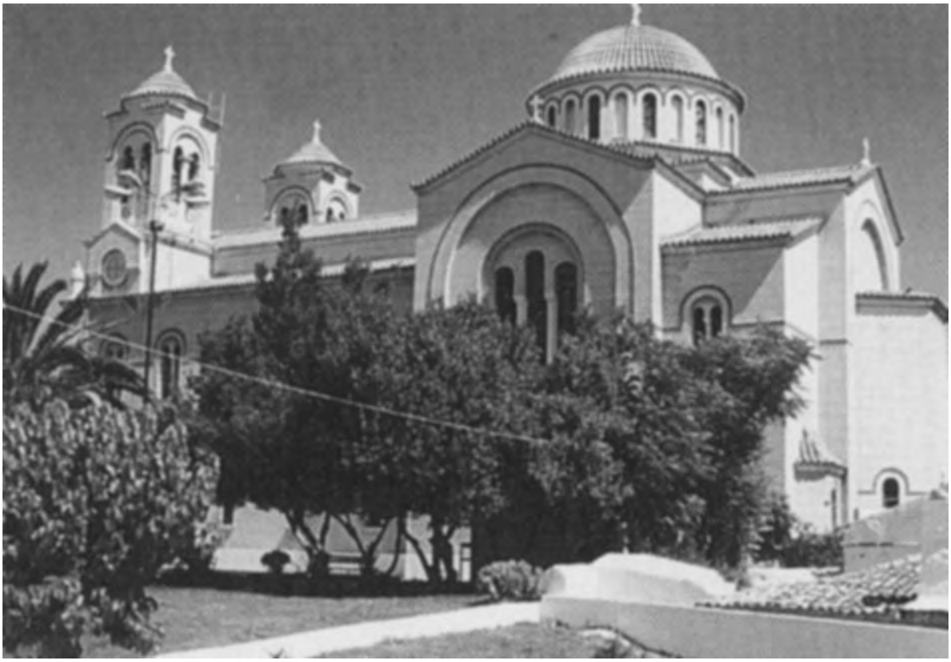
• Ο απόστολος Θαδαίος (sic) (**Εικ. 24**) εικονίζεται κατενώπιον σε ώριμη ηλικία με κοντά μαύρα μαλλιά και μακρύ διχαλωτό γένι. Με πρόσωπο ροδαλό και φωτισμένο καλά και με μάτια που βλέπουν ευθεία και λίγο δεξιά, ο ζωγράφος ιστορεί τον Άγιο αποδίδοντάς του γλυκύτητα, σοβαρότητα και συνάμα κίνηση που διακρίνεται στην τούφα των μαλλιών που ξεχωρίζει επάνω στο μέτωπο. Διακρίνεται μόνο ο λαδοπράσινος χιτώνας με ανοιχτόχρωμα ανοίγματα και κοκκινωπές πινελιές για εξισορρόπηση των χρωμάτων.

• Ο απόστολος Ιούδας (**Εικ. 25**) εικονίζεται κατενώπιον με στροφή του κεφαλιού κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά ως νέος με μακριά μαλλιά που χύνονται στους ώμους και με πλατύ μέτωπο και αρχιγένης[26]. Το πρόσωπό του φωτισμένο στην αριστερή πλευρά αφήνει τη δεξιά στη σκιά. Τα μάτια κοιτούν επάνω και τα χείλη υπομειδιούν. Το ιμάτιό του γαλάζιο με καφέ και άσπρες λαζούρες και σιρίτι στο λαιμό και ο χιτώνας κράμα καφέ πρασινοκίτρινου.

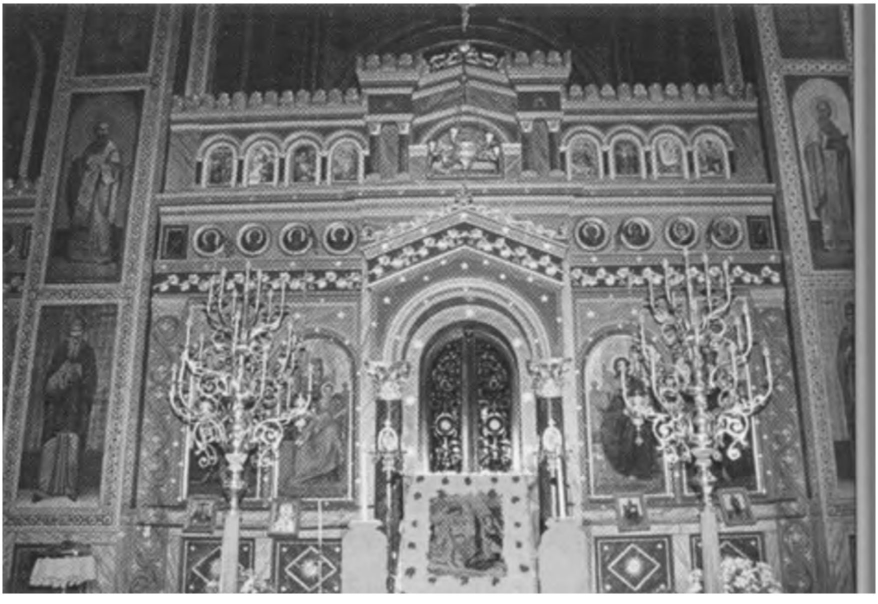
Η παρούσα ανακοίνωση παρουσίασε τις εικόνες του συγκεκριμένου ναού, που μπορούν να αποδοθούν με βεβαιότητα στην καλλιτεχνική δημιουργία του

25. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 153.
26. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, 152.

γνωστού Σαλαμίνιου ζωγράφου Πολυχρόνη Λεμπέση, ενός από τους σημαντικούς αλλά λιγότερο γνωστούς εκφραστές της «Ναζαρηνής Σχολής» στον τόπο μας, όπως αυτή παρουσιάζεται από τις αρχές του 19ου αι. στην Ελλάδα, συγχρόνου των Ν. Γύζη, Κ. Βολανάκη, Γ. Ιακωβίδη, Ν. Λύτρα κ.ά. Η ευαισθησία του καλλιτέχνη και οι τεχνικές ομοιότητες που παρουσιάζουν οι συγκεκριμένες εικόνες, συγκρινόμενες και με άλλες ενυπόγραφες του Π.Λ., κατατάσσουν και αυτές αναμφισβήτητα στο άγνωστο σύνολο των εικονογραφικών έργων του εν λόγω ζωγράφου, το οποίο αποτελεί πρωταρχική αναζήτηση στη διδακτορική μας διατριβή. Κλείνοντας οφείλω ευχαριστίες στην κυρία Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου, Επίκουρη Καθηγήτρια της Χριστιανικής Τέχνης και Αρχαιολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.



Εικ. 1. Εξωτερική άποψη του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Μάνδρας Αττικής.



Εικ. 2. Εσωτερική άποψη της Ωραίας Πύλης και του τέμπλου του ναού.



Εικ. 3. Δεσποτική εικόνα τέμπλου του Χριστού.



Εικ. 4. Δεσποτική εικόνα τέμπλου της Θεοτόκου.



Εικ. 5. Δεσποτική εικόνα τέμπλου Ιωάννου του Προδρόμου.



Εικ. 6. Δεσποτική εικόνα τέμπλου των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης.



Εικ. 7. Αρχικά του ονόματος του Πολυχρόνη Λεμπέση (λεπτομέρεια).



Εικ. 8. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Ματθαίος.



Εικ. 9. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Λουκάς.



Εικ. 10. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Σίμων.



Εικ. 11. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Ιωάννης.



Εικ. 12. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Βαρθολομαίος.



Εικ. 13. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Πέτρος.



Εικ. 14. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Μάρκος.



Εικ. 15. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Θωμάς.



Εικ. 16. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Ανδρέας.

Εικ. 17. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Ιάκωβος.





Εικ. 18. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Φίλιππος.

Εικ. 19. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου.
Ο απόστολος Παύλος.





Εικ. 20. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου.
Ο απόστολος Ανανίας.



Εικ. 21. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου.
Ο απόστολος Τίτος.



Εικ. 22. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Συμεών.



Εικ. 23. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Κηφάς.



Εικ. 24. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Θαδδαίος.



Εικ. 25. Εικόνα-ροζέτα τέμπλου. Ο απόστολος Ιούδας.

Ιωάννης Γκερέκος

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΔΕΣΙΠΡΗΣ ΤΗΝΙΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ (1808-1888)



Η προσφορά της Τήνου στον τομέα των Καλών Τεχνών υπήρξε σημαντική κατά τον 19ο και 20ό αιώνα. Στο πάνθεον αυτού του τομέα την πρώτη θέση κατέχουν οι Τήνιοι καλλιτέχνες που υπήρξαν και οι θεμελιωτές της νεότερης ελληνικής τέχνης σαν δάσκαλοι, αλλά και σαν επιδέξιοι χειριστές των μέσων που διέθεταν.

Οι Τήνιοι καλλιτέχνες έδωσαν ένα σκληρό αγώνα για να υπηρετήσουν το απόλυτο, που είναι η άλλη, η συνώνυμη όψη της δημιουργικότητας. Η ζωή τους έγινε ένας αγώνας προμηθεϊκός και σταθερή επιδίωξή τους ήταν να συνεχίσουν τις μέρες της Δημιουργίας του κόσμου από το Θεό.

Γι' αυτό και το χρησιμοθηρικό δεν τους απωθούσε απλώς, τους ήταν ολότελα ξένο. Η ψυχή τους ήταν γεμάτη από το αόρατο, το απροσπέλαστο, το ατόφιο. Η εκστατικότητά τους τέλος, μπροστά στην πολυμορφία των φαινομένων της ζωής, τους απομάκρυνε από πολύ νωρίς από τα ρηχά και εύκολα συναισθήματα και τους ωθούσε προς τον αισθησιακό λυρισμό και την πιο τολμηροφόρα ελπίδα. Έδρασαν μέσα σ' ένα μαγευτικό κλίμα και ένα χωρόχρονο όπου ανθούσαν οι πιο εξαίσιες δημιουργικές μεθέξεις.

Μεγάλοι αγώνες δόθηκαν στον καλλιτεχνικό χώρο. Φωτεινές φυσιογνωμίες, άνθρωποι δημιουργικοί ανταμώνουν με επιτυχία την αβεβαιότητα του μέλλοντος, όχι μόνο του ατομικού αλλά και γενικότερα της Τήνου, δημιουργώντας μια παράδοση ακμαία, πραγματιστική, γονιμοποιά.

Τι να πει κανείς, τι να πρωτοπεί για την υποβλητική ευστάθεια στο έργο του Φιλιππότη, την ιδεαλιστική και μυστικιστική γραφή του Νικολάου Γύζη, (για τον οποίο ο Δημήτρης Καμπούρογλου έλεγε ότι τον θεωρούσε Σολωμό του χρωστήρα), ενώ τον Νικηφόρο Λύτρα με την άφθαστη φανταχτερή ζωηρότητα τον θεωρούσε Βαλαωρίτη του χρωστήρα.

Μήπως όμως και οι υπόλοιποι, όσοι έδρασαν συνθετικότερα αλλά και όσοι έδρασαν μονοδιάστατα, όλοι τους δεν μετέφεραν στις δημιουργικές τους αναζητήσεις, στη ζωή τους, το συγκλονισμό των φωτεινών τους εκλάμψεων;

Καθολική έφεση προς τις Καλές Τέχνες και κυρίως στη Γλυπτική και τη Ζωγραφική παρουσιάζουν οι κάτοικοι της περιφέρειας Πανόρμου Τήνου. Αυτό πρέπει να αποδοθεί στην κληρονομικότητα.

Καθαρόαιμη ελληνική παροικία, που διέπρεψε στα γράμματα, τις τέχνες και το εμπόριο, ανθούσε κατά τους χρόνους της Τουρκοκρατίας στα Μοσχονήσια και τις Κυδωνίες (Αϊβαλί). Στην πόλη αυτή λειτουργούσε, όπως είναι σε όλους μας γνωστό, και η περίφημη σχολή των Κυδωνιών. Όσοι από τους κατοίκους γλύτωσαν από τη μεγάλη σφαγή, που είχαν πραγματοποιήσει οι Τούρκοι κατά τους προεπαναστατικούς χρόνους, έφθασαν στην Τήνο και εγκαταστάθηκαν στον Πάνορμο. Επομένως, τα καλλιτεχνικά σπέρματα των Πανορμιτών οφείλονται στους προγόνους τους.

Στην εκκόλαψη και ανάδειξη των Τήνιων καλλιτεχνών, που ήταν τέκνα φτωχών βιοπαλαιστών, συνετέλεσε τα μέγιστα το Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας, το οποίο από της συστάσεώς του ενίσχυε και εξακολουθεί να ενισχύει με υποτροφίες τους νέους, που διακρίνονται για την επίδοσή τους στις καλές τέχνες και επιθυμούν να σπουδάσουν σε αντίστοιχες σχολές.

Από τη συνολική αυτή αίσθηση, που κατακλύζει κάθε Τήνιο καλλιτέχνη, δεν θα μπορούσε να εξαιρεθεί ούτε ο Δεσίπρης, αρχικά ο Δημήτριος και μετέπειτα ο υιός του Φραγκίσκος.

Ο Δημήτριος Δεσίπρης υπήρξε ο πρώτος καλλιτέχνης ζωγράφος στην ιστορία των Καλών Τεχνών της Τήνου. Γεννημένος το έτος 1780 στο χωριό Τριπόταμος από χωρικούς γονείς, πήρε μια υποτυπώδη στοιχειώδη μόρφωση που συνίστατο στη ανάγνωση εκκλησιαστικών βιβλίων και στην εκμάθηση των τεσσάρων πράξεων των ακεραίων αριθμών από τον εφημέριο του χωριού, που ασκούσε και καθήκοντα δασκάλου. Αργότερα, ο Δημήτριος ένοιωσε την ανάγκη να εξακολουθήσει τις σπουδές του και να φανεί χρήσιμος στην Πατρίδα του, που στέναζε υπό τον Τουρκικό ζυγό. Σαν νέος προοδευτικός που ήταν, αποφάσισε να βρεί την τύχη του έξω από τη σκλαβωμένη πατρίδα του σε ένα τόπο πιο ελεύθερο. Η Κωνσταντινούπολη είναι η πόλη που διάλεξε, διότι εκεί του υποδείχθηκε και διότι εκεί ήταν συγκεντρωμένοι πολλοί Έλληνες από τα νησιά του Αιγαίου. Εκεί συνέχισε τη μόρφωσή του στα περίφημα σχολεία της Ελληνικής Κοινότητας και παράλληλα οι δάσκαλοί του του υπέδειξαν να στραφεί προς τη ζωγραφική και έτσι άρχισε να παρακολουθεί και να μαθαίνει τη ζωγραφική σε διάφορα εργαστήρια γνωστών ζωγράφων της Κ/Πολης.

Σε ηλικία 22 ετών επέστρεψε στην Τήνο, απέκτησε οικογένεια και αναδείχθηκε σε περίφημο και περιζήτητο ζωγράφο εικόνων, που κοσμούν εκκλησίες της Τήνου και πέθανε σε προχωρημένη ηλικία.

Ο Φραγκίσκος Δεσίπρης ήταν υιός του Δημητρίου Δεσίπρη. Γεννήθηκε το έτος 1808 στην Κ/Πολη όπου ήταν εγκατεστημένος ο πατέρας του με την οικογένειά του. Ο πατέρας του Φραγκίσκου από την αρχή έστρεψε την προσοχή του στον υιό του, τον οποίο προόριζε για διάδοχο στην τέχνη του. Ο Φραγκίσκος από τη νεαρή του ηλικία παρουσίαζε ιδιαίτερες ικανότητες στη ζωγραφική, γι' αυτό και ο πατέρας του άρχισε να φροντίζει όλως ιδιαιτέρως καταρχήν για τη μόρφωσή του κοντά σε περίφημους δασκάλους των Ελληνικών σχολείων της Κ/Πόλεως και συγχρόνως να τον εισαγάγει στην τέχνη του ζωγράφου.

Μαθήτεψε σε εργαστήρια σπουδαίων ζωγράφων, αλλά γρήγορα ζήτησε ανώτερη μόρφωση σε άλλα καλλιτεχνικά εργαστήρια, οι δάσκαλοι των οποίων είχαν φοιτήσει σε Ακαδημίες Καλών Τεχνών της Ευρώπης, και αφομοίωνε την τεχνοτροπία τους. Το καλλιτεχνικό ταλέντο του Φραγκίσκου εκδηλώθηκε από τα πρώτα του χρόνια και η ακατάβλητη θέληση του νεαρού καλλιτέχνη και η απαράμιλλη επιμέλειά του τον κάνουν συμπαθή σε πολλούς δασκάλους του και ιδιαίτερα σε πολλούς συμπατριώτες του Τηνιακούς. Κυριαρχείται από δύο ισχυρά αισθήματα, την αγάπη της τέχνης και την αγάπη της θρησκείας.

Η διδασκαλία του πατέρα Δεσίπρη για την αγάπη προς την πατρίδα και, ιδιαίτερα την Τήνο, είναι βαθιά ριζωμένη στον Φραγκίσκο. Με τη πρώτη του γνωριμία με το νησί το αγάπησε πραγματικά σαν να γεννήθηκε σ' αυτό και έτσι άρχισαν η επαφή με την Τήνο και οι μετακινήσεις του στο νησί. Ο Φραγκίσκος ήταν 28 ετών, όταν ήλθε για πρώτη φορά στην Τήνο, και παρέμεινε αρκετά χρόνια σ' αυτήν. Εγκαταστάθηκε μόνιμα στον Τριπόταμο το έτος 1837, κοντά στις αδελφές του, όπου ίδρυσε εργαστήριο ζωγραφικής, και άρχισε να εργάζεται στη χώρα και τα χωριά της Τήνου, φιλοτεχνώντας φορητές εικόνες.

Στα έργα του ακολουθεί τη λεγόμενη ναζαρηνή σχολή (νεοαναγεννησιακοί τύποι, πλαστικότητα των μορφών και φανταχτερά χρώματα). Η τέχνη του είναι Βυζαντινίζουσα, υπέρμετρη ως προς τα δευτερεύοντα στοιχεία της, με αφηγηματική αντίληψη, όπου κυριαρχούν σε πλησμονή συμπληρωματικά χρώματα (Δημ. Παυλόπουλος).

Η Τήνος ήδη διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο στη ζωή του καλλιτέχνη. Επειδή έμεινε άγαμος, η οικογενειακή θαλπωρή κοντά στην αδελφή του δημιουργεί σ' αυτόν πρόσθετη επιθυμία να μείνει στο νησί. Ταυτόχρονα τον εμπνέει και τον ενθουσιάζει η φύση, η ιστορία, οι παραδόσεις, τα ήθη, η χριστιανική πίστη, ό,τι γνήσιο και ελληνικό.

Στα έργα του συνδυάζονται η ειλικρίνεια και η βαθιά εγκαρδιότητα της εσωτερικής ενόρασης με την ευφυή και δουλεμένη σύνθεση στην τέχνη του. Εκείνο όμως που προκαλεί θαυμασμό είναι ότι τα έργα του καλλιτέχνη έχουν πάνω τους κάποια μυστική πνοή, το χρίσμα κάποιου κόσμου, κάτι το άυλο.

Ο Φρ. Δεσίπρης προσευχόταν και νήστευε πριν αρχίσει να ζωγραφίζει και δεν διέκοπτε τη νηστεία πριν τελειώσει την εικόνα. Όπως έλεγε: «πρέπει να

προπαρασκευάσει καλύτερα την ψυχή για να αναπαραστήσει την αληθινή εικόνα του Χριστού και επίσης, να τον προφυλάξει ο Θεός από τον πειρασμό εκείνο, του να ξεχαστεί μέσα στην ηδονή της τέχνης και να τον κάνει άξιο να θεωρεί πάντοτε, εμπρός τον θάνατο, τα θεία εκείνα πρόσωπα χωρίς ανάγκη χρωμάτων και χρωστήρων».

Δεν βίωσε απλώς τη ζωή της θρησκευτικής αφιέρωσης, την αισθάνθηκε βαθιά η χριστιανική και καλλιτεχνική του φύση. Οι σύγχρονοί του τον θαύμαζαν σαν ενάρετο και κατόρθωσε να συνδυάζει τη ζωή της θρησκευτικής θεωρίας και της προσευχής με την πρακτική και εφαρμοσμένη ζωή. Την ευσέβεια που απέκτησε από μικρό παιδί την κράτησε κατόπιν ο καλλιτέχνης σε όλη του τη ζωή και αδιαφορούσε για το μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα, που χρειαζόταν να φιλοτεχνήσει μία εικόνα, καθώς επίσης για τη μικρή ή μεγάλη αμοιβή που θα έπαιρνε. Επιδίωξή του, που τον ικανοποιούσε, ήταν τα έργα του να αποπνέουν αγιότητα, να προκαλούν κατάνυξη στον προσκυνητή, να είναι άψογα και να προκαλούν ευμενείς κρίσεις.

Ο Φραγκίσκος σαν καλλιτέχνης ήταν τύπος ευαίσθητος και συγχρόνως νευρωτικός και ονειροπόλος. Εργαζόταν χωρίς ανάπαυλα, γιατί αγαπούσε αυτό που έκανε. Τον συναντούμε να εργάζεται στο Ναό της Παναγίας Μαλαματένιας στη Χώρα της Τήνου και συγχρόνως σε άλλους ναούς του νησιού και ξαφνικά να φεύγει με το πρώτο πλοίο για άλλη εργασία στην Κωνσταντινούπολη, εξαφανιζόμενος για αρκετό καιρό.

Από τον 15ο αιώνα αρχίζουν να υπεισέρχονται δυτικά στοιχεία στην αγιογραφική τέχνη τα οποία εκμεταλλεύεται ο Δεσίπρης. Η μακρόχρονη Ενετική κατοχή και η έντονη παρουσία του καθολικού πληθυσμού στο νησί ανάγκασαν τους καλλιτέχνες να προσαρμόσουν το χαρακτήρα στον παραγγελιοδότη. Αυτό οδήγησε στην ακόμη μεγαλύτερη μείξη στοιχείων. Άλλωστε η θρησκευτική ζωγραφική της Ανατολικής Εκκλησίας είχε ήδη αρχίσει να εκφυλίζεται από νωρίς. Σε όλο τον ελλαδικό χώρο παρατηρείται, μετά την κατάκτηση από τους Τούρκους, αλλοίωση και μείωση της καλλιτεχνικής ποιότητας της ζωγραφικής, κατάσταση που εντείνεται τους δύο τελευταίους αιώνες.

Πολλοί ακόμη λόγοι συνέβαλαν στη μετάλλαξη της αγιογραφικής τέχνης. Και, παρόλο που σχεδόν πάντοτε αντιμετωπίζαμε αυτή την αλλαγή με αρνητικό πνεύμα στο παρελθόν, δεν πρέπει να παραγνωρίζουμε το γεγονός πως χάρη σε αυτή διαμορφώθηκε μια βαθιά λαϊκή τέχνη, που για πολλά χρόνια εξέφρασε τέλεια τη λαϊκή θρησκευτικότητα.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο Φραγκίσκος Δεσίπρης έρχεται να προστεθεί στον μεγάλο κατάλογο των λαϊκών δημιουργών και μάλιστα να ξεχωρίσει. Να ξεχωρίσει με το άρτιο σχέδιό του, με το πλούσιο χρώμα του, με την τόλμη και την ευαισθησία του. Το πλέον προσοδοφόρο είδος της εργασίας του είναι η ιστόρηση φορητών εικόνων που, όπως και στα παλιότερα χρόνια της εποχής

του πατέρα του, έδιδαν έδαφος εργασίας και ευκαιρία ανάδειξής του. Παίρνει συνεχώς παραγγελίες από τις εκκλησίες του νησιού καθώς και από την Κωνσταντινούπολη.

Αδιαφορούσε για το μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα που χρειαζόταν να φιλοτεχνήσει μία εικόνα, καθώς επίσης για τη μικρή ή μεγάλη αμοιβή που θα έπαιρνε. Επιδίωξή του, που τον ικανοποιούσε, ήταν τα έργα του να προκαλούν κατάνυξη στον προσκυνητή, να είναι άψογα και να προκαλούν ευμενείς κρίσεις.

Τα έργα του Δεσίπρη στα διάφορα είδη της τέχνης του χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής και μελέτης. Δεν είναι δυνατό να αναλυθούν στα πλαίσια αυτής της ανακοίνωσης ένα προς ένα, παρά μόνο κάποια από αυτά, αντιπροσωπευτικά της εργασίας του.

Η εικονογράφηση ναών και φορητών εικόνων ικανοποιεί μέχρις ενός βαθμού τις καλλιτεχνικές του απαιτήσεις, γι' αυτό ζητάει κάτι περισσότερο και ασχολείται με την προσωπογραφία στον τύπο της μινιατούρας καθώς και με τη χαρακτική.

Το 1840 το Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας του δίνει εντολή για την εικονογράφηση της εικόνας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 1), η οποία από τότε είναι είναι τοποθετημένη στο αριστερό τμήμα του τέμπλου,

Η σύνθεση της εικόνας του Δεσίπρη χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες, μια του επίγειου και μια του επουράνιου κόσμου, καθεμιά από τις οποίες καταλαμβάνει το μισό περίπου του συνολικού έργου.

Η ανάπτυξη του θέματος γίνεται με τη χρήση κανονικής προοπτικής, συνήθεια που προέρχεται από τις δυτικές επιδράσεις που δέχθηκε η ανατολική ζωγραφική κυρίως μετά τον 16ο αιώνα.

Ξεκινώντας λοιπόν από το επεισόδιο του Ιεφωνία στο πρώτο επίπεδο, καταλήγουμε στη Μετάσταση της Θεοτόκου, στο επάνω μέρος της εικόνας. Οι μορφές ακολουθούν προοπτική βράχυνσης και οι διαστάσεις τους μειώνονται όσο προχωρούμε προς τα πίσω. Έτσι δημιουργείται η αίσθηση του βάθους και ο θεατής αποστασιοποιείται από τα εικονιζόμενα πρόσωπα.

Το στήσιμο της σύνθεσης βασίστηκε στους δύο κάθετους μεταξύ τους άξονες που ορίζονται από τον Ιησού και το σώμα της Θεοτόκου στο κέντρο. Όλα τα υπόλοιπα στοιχεία ακολουθούν την ίδια δομή. Ο κάθετος άξονας ενισχύεται από τα σώματα των Αποστόλων και του κόσμου και από τη νεφελώδη κλίμακα που οδηγεί στους Ουρανούς, ενώ ο οριζόντιος από τη νεκρική κλίνη της Θεοτόκου και το πλήθος. Με αυτό τον τρόπο εντείνονται η ισορροπία και η τάξη και τονίζεται η προοπτική.

Και ενώ το πλήθος και όλο το γήινο τμήμα είναι αυστηρά δομημένα, σύμφωνα με τους κάθετους άξονες, η αντιμετώπιση αλλάζει από το μέσο και πάνω, ταυτόχρονα με τη μεταφορά στα Ουράνια.

Έτσι η πλήρης απουσία καμπύλων σχημάτων του γήινου αντικαθίσταται από τα πλούσια νέφη, ενώ η μεταφορά των Αποστόλων με τους πολλούς τεμνόμενους άξονες αποδίδει το χαρακτήρα εναέριας κίνησης και ενδεχομένως την ανατροπή των γήινων κανόνων. Η αίσθηση που δημιουργείται είναι αυτή της αέναης κινήσεως, που υπακούει όμως σε κάποια μυστική εσωτερική τάξη.

Εντύπωση προκαλεί, τέλος, η επιλογή του καλλιτέχνη τής τόσο μεγάλης απεικόνισης του επεισοδίου του Ιεφωνία στο πρώτο επίπεδο. Με τον τρόπο αυτό, αποσπάται η προσοχή από το κύριο θέμα και δημιουργείται αδικαιολόγητη ένταση.

Χρωματικά το ενδιαφέρον είναι πολύ μεγαλύτερο και οι επιλογές του Δεσίπρη εμφανίζουν μεγάλη ποικιλία. Ο χειρισμός του χρώματος είναι τέτοιος, ώστε να εντείνει το συναισθηματικό περιεχόμενο της παράστασης.

Στο πρώτο μισό, όπου οι εκτυλισσόμενες σκηνές βρίσκονται σε γήινο επίπεδο, έχουμε την επικράτηση θερμών τόνων. Το έδαφος σε τόνους της όμπρας και της σιέννας ζεσταίνει την ατμόσφαιρα και δημιουργεί την αίσθηση του οικείου. Με την ίδια λογική έχουν δουλευτεί και οι μορφές του πλήθους με τους έντονα κόκκινους χιτώνες και τα θερμά σαρκώματα. Τρεις από τις μορφές των προσκυνητών που εμφανίζονται ολόσωμες ντύνονται με έντονα ερυθρό χιτώνα, ενισχύοντας έτσι την ισορροπία της σύνθεσης και τη θέρμη που αποπνέει το σύνολο.

Τη γλυκιά αυτή ατμόσφαιρα διασπά με βία ο Άγγελος Κυρίου, που ξεπηδά από το σύννεφο για να αποτρέψει τη βεβήλωση του σκηνώματος από τον Ιεφωνία. Οι πλούσιοι ψυχροί τόνοι της ενδυμασίας του και ο δυναμισμός της κίνησης αποτελούν το σημείο με τη μεγαλύτερη ένταση σε όλη τη σύνθεση.

Με τους έντονα ψυχρούς τόνους, που προαναφέρθηκαν, επιτυγχάνει ο καλλιτέχνης την εισαγωγή στο κύριο θέμα, τη Θεοτόκο που βρίσκεται πάνω στη νεκρική κλίνη. Αν εξαιρέσει κανείς τη χρυσή παρυφή της κλίνης και εδώ επικρατούν οι ψυχροί τόνοι. Στο ίδιο μοτίβο χρωματικών επιλογών κινούνται και οι μορφές των Αγγέλων, μεταστρέφοντας έτσι την ατμόσφαιρα σε ατμόσφαιρα πόνου και θλίψης, πικρίας για τον αποχωρισμό.

Η μορφή του Χριστού, που κατήλθε για να παραλάβει την ψυχή της Μητέρας του, επιστέφει το νοητό τρίγωνο, που δημιουργείται από τη φιγούρα της Θεοτόκου και τους Αγγέλους και ανατρέπει το πένθιμο κλίμα, μιας και είναι ενδεδυμένος με έντονα πορφυρό ιμάτιο και σκούρο μπλε χιτώνα (εικ. 2). Γύρω του απλώνεται ένα γλυκύτατο φως και τα νεφελώματα αποκτούν διαφορετική από τη γνωστή μας όψη. Στο πρόσωπο του Ιησού συμπυκνώνονται η ελπίδα, η γαλήνη και η αγάπη για τη Μητέρα του που μόλις παρέδωσε στα άχραντα χέρια Του την ψυχή της.

Στην κορύφωση της σύνθεσης με τη Μετάσταση της Θεοτόκου, μέσω του χρώματος και των τόνων που χρησιμοποιούνται, επιτυγχάνεται η απόδοση

του επουράνιου φωτός και της γλυκιάς ατμόσφαιρας που επικρατεί. Το κλίμα εδώ είναι χαρμόσυνο και ταυτόχρονα μεγαλειώδες, ενώ δεν υπάρχει πια τίποτα που να προκαλεί τον πόνο. Ο αποχωρισμός τελικά είναι προσωρινός και έτσι αποκτά πρόσωπο η ελπίδα του κάθε Χριστιανού.

Η κοσμική του ζωγραφική αναπτύσσεται στο πνεύμα ενός λαϊκότροπου ρεαλισμού, όπως καταδεικνύει και η αυτοπροσωπογραφία του (1845) από τη συλλογή Σταμέλου Βερδεσόπουλου (εικ. 3). Στο πρόσωπό του ο ζωγράφος εκφράζει τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες του.

Από στοιχεία οικογενειακού αρχείου βρίσκομε τον Φραγκίσκο από το έτος 1848 μέχρι το έτος 1854 επίτροπο του Ι. Ν. Εισοδίων της Θεοτόκου Τριποτάμου (1829) και συγχρόνως εργαζόμενο για την αποπεράτωση της εικονογράφησής του ναού.

Την περίοδο αυτή φιλοτεχνεί δύο εικόνες, η πρώτη της Παναγίας στον τύπο «**Ρόδον το Αμάραντον**» 1850 (εικ. 4). Στην εικόνα η ιστόρηση της Θεοτόκου απομακρύνεται από τους παραδεδομένους τύπους της Θεοτόκου που συνηθίζονται για τη σύνθεση αυτή. Δεν εικονίζεται να κρατάει τον εστεμμένο Χριστό στην αγκαλιά της, όπως συμβαίνει σε άλλες συνθέσεις, αντιθέτως τον εναποθέτει σε τράπεζα, στην οποία ζωγραφίζεται όρθιος ενδεδυμένος ολόσωμο χιτώνα, που δένεται με λώρο και κρατάει στα χέρια του τριμερή σφαίρα. Η σύνθεση αυτή φαίνεται να επηρεάζει και τον εικονογράφο εικόνας του ιδίου θέματος της Ι. Μονής Κεχροβουνίου Τήνου, που χρονολογείται στο 1881.

Η δεύτερη είναι η ενδιαφέρουσα εικόνα του **Χριστού** (1851) (εικ. 5). Ο Χριστός ολόσωμος, φωτεινός, δοσμένος σε τρία τέταρτα με αποφασιστική έκφραση, με το δεξί του χέρι σε στάση ευλογίας, ενώ με το αριστερό κρατάει την υδρόγειο σφαίρα, στην οποία αποτυπώνονται και οι ήπειροι.

Στη συνέχεια το 1853, στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου «Μαλαματένιας» Τήνου, εικονογραφεί τον **Άγιο Νικόλαο**, μετωπικό με πλούσιο διάκοσμο στα άμφιά του, έχοντας την Αγία Τράπεζα με το Άγιο Ποτήριο σε δεύτερο επίπεδο (εικ. 6). Δεν παραλείπει όμως και την κλασική απεικόνιση των μορφών του Χριστού και της Παναγίας να κρατούν τα διακριτικά του Αρχιερατικού αξιώματος.

Ο **Άρχων Μιχαήλ** του ίδιου χρόνου (1853) εντυπωσιάζει με την ηρεμία που αποπνέει (εικ. 7). Η όλη παράσταση προβάλλει με έκδηλη σωματικότητα. Η ωραία κεφαλή του Αρχαγγέλου με την πλούσια κόμη στηρίζεται με χάρη και μεγαλείο στον ευλύγιστο λαιμό σε στάση τριών τετάρτων.

Από τις πιο ωραίες συνθετικές δημιουργίες είναι και οι κορυφαίοι των Αποστόλων, **Πέτρος και Παύλος**, να κρατούν ομοίωμα της Εκκλησίας (εικ. 8). Ο Χριστός στο κέντρο της παράστασης παρουσιάζεται σαν υπερφυσική δύναμη σε

φωτεινή δόξα. Η ευγένεια των στάσεων και η τόλμη της εφευρετικότητας μας δείχνουν την καλλιτεχνική πληρότητα που έκρυβε μέσα του ο καλλιτέχνης.

Το 1858 ο Δεσίπρης εκπλήσσει με το **χαρακτικό αντίγραφο της ανευρεθείσας το 1823 Ιεράς Εικόνας του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου** (εικ. 9). Έργο μεγαλοπρεπές, γεμάτο από υπερφυσική δύναμη, που προξενεί δέος με το ακριβές και εκφραστικό σχέδιο και τη βαθιά αίσθηση των πλαστικών μορφών.

Το 1860 με την ολόσωμη μορφή του **Αγίου Νικολάου** στο Ναό της Υπαπαντής του Κυρίου στον Κτικάδο επαναλαμβάνει γνωστά ζωγραφικά στοιχεία (εικ. 10).

Άλλα χαρακτηριστικά δείγματα της χαρακτικής του τέχνης είναι η αμφίπλευρη εικόνα του Αγίου Δημητρίου και του Αγίου Σεραφείμ (1864) που βρίσκεται στη Μονή Αγίας Τριάδος Γύρλας (εικ. 11). Το έργο διακρίνεται για τη χρησιμοποίηση εξαιρετικής ποιότητας λεπτών γραμμικών στοιχείων σε συνδυασμό με καμπυλόμορφα, για την πληρότητα, την ποιότητα του σχεδίου, την ειλικρίνεια και την αλήθειά του.

Το 1881, ηλικιωμένος πλέον, εντυπωσιάζει με την εικονογράφηση του **Γενεθλίου της Θεοτόκου** που βρίσκεται στον ομώνυμο ναό στα Πλατειά Τήνου (εικ. 12).

Στο έργο αυτό διακρίνονται δύο αναπόσπαστα μέρη: μία ζωγραφική αναπαράσταση δυτικής επίδρασης και μία ξυλόγλυπτη διακοσμητική παράσταση που μιμείται τα παραδοσιακά θωράκια τηνιακής μαρμαρογλυπτικής. Ο διάκοσμος αυτός ακολουθεί μία ρυθμική και συμμετρική σύνθεση φυτικών κοσμημάτων, ανθέων και παγωνιών που δημιουργεί ένα σύνολο, το οποίο θα μπορούσε να αποτελέσει αυτόνομο έργο τέχνης χωρίς την παρουσία της ζωγραφικής.

Στη ζωγραφική επιφάνεια η σύνθεση χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο υψηλότερο σημείο απεικονίζεται η Αγία Τριάδα. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του Δεσίπρη στην Αγία Τριάδα σε συσχετισμό με τη γέννηση της Παρθένου. Ο Δεσίπρης, επηρεασμένος από την ιταλική τέχνη, επιλέγει μια ζωγραφική, ατμοσφαιρική και νατουραλιστική έκφραση σε όλα τα επίπεδα. Χρησιμοποιεί ένα έξυπνο αλλά και απλό τέχνασμα για να συνδυάσει τους δύο αυτούς χώρους: το ουράνιο με τη σκηνή της Γεννήσεως της Υπεραγίας Θεοτόκου. Τοποθετεί δηλαδή ένα ενδιάμεσο επίπεδο που διαχωρίζει την εικόνα σε δύο μέρη, χωρίς όμως να τη διαμελίζει, ώστε να εξασφαλίζεται η ενότητα του έργου. Στο επίπεδο αυτό ψηλά έχει βάλει χρυσοκονδυλιές με κοσμήματα από τον ανάγλυφο διάκοσμο της ξυλόγλυπτης κορνίζας, άνθη και φύλλα άκανθας.

Αξίζει να επισημανθεί ότι η εικόνα αυτή αποτελεί μοναδική σύνθεση στο

χώρο της Τέχνης, όπου συνδυάζεται η γέννηση της Παναγίας κάτω από την εποπτεία του Θεού. Σε άλλες εικονογραφήσεις της Ανατολής και της Δύσης, η σκηνή περιοριζόταν στα όρια του οικείου χώρου, ενώ δινόταν μεγάλη έμφαση στο να φαίνεται πληθωρικός και ζωντανός χώρος γεμάτος κίνηση. Ο Δεσίπρης επιλέγει τη στατικότητα, την ηρεμία του χώρου μα και το δυναμισμό και τη συγκέντρωση υψηλού πνευματισμού λόγω της ακινησίας αυτής. Το γεγονός αυτό τον υποβάλλει σε πραγματικό απόγονο μιας μακράς και αξιόλογης παράδοσης. Επηρεάζεται από την έκφραση του ήρεμου στοιχείου ως έκφραση θεϊκότητας, όμως επιθυμεί την ίδια ηρεμία και πνευματικότητα να τη μεταφέρει και στη σύνθεση της γέννησης της Θεοτόκου. Εκτιμά πως, όπως όλες οι ορθόδοξες εικόνες, έτσι και η γέννηση της Υπεραγίας Θεοτόκου δεν μπορεί να παρουσιαστεί σε μια ταραχώδη και φορτισμένη ατμόσφαιρα. Και σε αυτό το σημείο η σύνθεσή του είναι ανώτερη από τις πιο εμπνευσμένες ορθόδοξες απεικονίσεις της Γέννησης, όμως τα πρόσωπα εδώ απεικονίζονται με ένα νατουραλισμό που πλησιάζει αρκετά στην έκφραση του με τα πρώτα βήματα της ιταλικής ζωγραφικής.

Σε ηλικία 77 ετών, τρία χρόνια πριν το θάνατό του, δημιουργεί τις δύο μνημειακές φιγούρες των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ στις θύρες του ναού της Υπαπαντής του Κυρίου Κτικάδου (εικ. 13 και 14).

Οι Άγγελοι είναι στις πνευματικές ενοράσεις και στο έργο του Δεσίπρη τόσο ουσιώδεις και απαραίτητοι, όσο τα δένδρα σε ένα τοπίο. Σε κάθε τι που αφορά τους Αγγέλους, ο ζωγράφος μας είναι τόσο καλά πληροφορημένος, όσο και ό,τι αφορά οποιοδήποτε ανθρώπινο όν, από όσα βλέπει καθημερινώς. Οι δύο Αρχάγγελοι των θυρών του Ναού θεωρούμε ότι αποτελούν τα πιο προσεγμένα έργα της τελευταίας δημιουργικής του περιόδου. Δεν θα παραλείψουμε να αναφερθούμε στο γεγονός ότι ο Φραγκίσκος Δεσίπρης έτρεφε ιδιαίτερη αγάπη και προτίμηση στην απεικόνιση Αγγέλων στις θύρες των τέμπλων, αλλά και σε μικρότερα έργα φορητών εικόνων με φωτεινότερο παράδειγμα την παράσταση του Αγγέλου στο επεισόδιο του Ιεφωνία στην εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου του Ναού της Μεγαλόχαρης.

Η υγεία του Φραγκίσκου Δεσίπρη, με την αδιάκοπη και συνεχή εργασία, με τις εξαντλητικές νηστείες, είχε κλονιστεί. Φθείρεται το νευρικό του σύστημα και υπόκειται σε ψυχικές κρίσεις και παρακρούσεις των φρενών. Σε μια από αυτές, κατά το χρονικό διάστημα της διαμονής του στην Κ/Πολη, σε ηλικία 80 ετών, φαντάστηκε πως μπορεί να μιμηθεί το Χριστό να οδεύει πάνω στην επιφάνεια της θάλασσας. Έτσι θέλησε και αυτός να βαδίσει επί των υδάτων για να φθάσει στους Αγίους Τόπους να μονάσει και ρίφθηκε στα νερά του Βοσπόρου. Αυτό ήταν και το τέλος της ζωής του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αμιραλής Γ., *Ο Τηνιακός τύπος: μνήμη και παρόν*, εκδ. Πανελλήνιον Ιερόν Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου (Π.Ι.Ι.Ε.Τ.), Τήνος 2004.

Βερδεσόπουλος Στ., *Οι από Τριποτάμου αγιογράφοι, Δημήτριος και Φραγκίσκος Δεσίπρης*, εκδ. Δήμου Τήνου, Τήνος 1995.

Βοκοτόπουλος Π., *Βυζαντινές Εικόνες*, [Ελληνική Τέχνη], Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2004².

Γεωργαντοπούλου Επαμ., *Τηνιακά, ήτοι Αρχαία και νεωτέρα γεωγραφία και ιστορία της νήσου Τήνου*, εν Αθήναις 1889.

Γκερέκος Ι., *Μήτηρ υπάρχουσα της ζωής*, εκδ. Ίδρυμα Τηνιακού Πολιτισμού, Τήνος 2006.

Γκερέκος Ι., *Εικόνες της Τήνου*, έκδ. Π.Ι.Ι.Ε.Τ., Τήνος 2008.

Γκερέκος Ι., *Σερραίων Διάσωσμα* (Ανάλυση εικόνων του Μουσείου), έκδ. Ι. Μητροπ. Σερρών και Νιγρίτης, Σέρρες 2008.

Διονύσιος ο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοται πηγαί*, έκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Αγ. Πετρουπόλει 1909.

Δρόσος Δρ., *Ιστορία της νήσου Τήνου. Από της πέμπτης Σταυροφορίας μέχρι της Ενετικής κυριαρχίας και εκείθεν μέχρι του 1821*, εν Αθήναις 1870.

Δώριζας Γ., *Ο Ι. Ναός Αγ. Αικατερίνης Κάμπου Τήνου*, εκδ. Τήνος, Αθήναι 1975.

Δώριζας Γ., *Οι εκκλησίες και τα προσκυνήματα της Τήνου*, Αθήναι 1975.

Δώριζας Γ., *Η Αγία Τριάδα Γύρλας Τήνου, παλαιό μοναστήρι*, εκδ. Τήνος, Αθήναι 1976.

Δώριζας Γ., *Οι Τήνιοι καλλιτέχνες και τα μουσεία της Τήνου*, Αθήναι 1979.

Καιροφύλας Κ., *Ιστορικαί σελίδες Τήνου. Φραγκοκρατία-Βενετοκρατία-Τουρκοκρατία 1207-1821*, εν Αθήναις 1930.

Καλοκύρης Κων., *Η Θεοτόκος εις την Ορθόδοξον εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972.

Κουτελάκης Χάρ., «Τήνιοι αγιογράφοι και ζωγραφικά έργα στην Τήνο», *Συριανά γράμματα* Α΄ (1988) 248-258.

Κουτελάκης Χάρ., *Τήνος, Αρχαία και Χριστιανική. Προβλήματα και απαντήσεις για το παρελθόν της (Προσέγγιση αρχαιολογική-ιστορική-μυθολογική-φιλολογική*, έκδ. Π.Ι.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2001.

Κουτελάκης Χάρ., *Ιστορία και Παράδοση: Κτικάδος, Χατζηράδος, Καλουμενάδος, Τριπόταμος, Κιόνια Τήνου*, εκδ. Ερίννη-Φιλιππότης, Αθήνα 1998.

Λαγουρός Στυλ., *Η Τέχνη στην Τήνο και οι Καλλιτέχνες της*, Αθήνα 2002.

Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες Μήτηρ Θεού*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994.

Ξυγγόπουλος Α., *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957.

Ουσπένσκι Λεων., *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπ. Μαρίνης, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1999.

Πιομπίνος Φοίβ., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1984².

Σιώτης Μ., *Η διδασκαλία της Ορθοδόξου Εκκλησίας περί των Ιερών Εικόνων*, έκδ. Π.Ι.Ι.Ε.Τ., Τήνος 1990.

Σωτηρίου Γ., «Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία. Β΄. Η εικών της Θεοτόκου», *Θεολογία* ΚΖ΄ (1956) 5-18.

Φλωράκης Αλ., *Τήνος. Λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα1971.

Χατζηδάκης Μ., «Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον», *Αρχαιολογικὸν Δελτίον* 21 (1966): Χρονικά 16-35.

Χατζηδάκη Νανώ, *Κατάλογος εικόνων της Κρητικής Τέχνης 15ος-16ος αι.*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.



Εικ. 1. *Η Κοίμησις της Θεοτόκου*, 1840, Φραγκίσκου Δεσίπρη. Διαστ.: 0,78 x 0,57 μ.



Εικ. 2. Λεπτομέρεια από την εικ. 1.



Εικ. 3.
Φραγκίσκος
Δεσίπρης
(αυτοπροσωπογραφία)
1808-1888.



Εικ. 4.
Ρόδον το Αμάραντον,
1850, Ι. Ν. Εισοδίων
της Θεοτόκου,
Τριπόταμος, Τήνος.



Εικ. 5. *Ο Χριστός*, 1851, Ι. Ν. Εισοδίων της Θεοτόκου, Τριπόταμος, Τήνος.



Εικ. 6. *Ο Άγιος Νικόλαος*, 1853, Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, «Μαλαματένια», Τήνος.



Εικ. 7.
Ο Άρχων Μιχαήλ,
1853,
Ι. Ν. Κοιμήσεως
της Θεοτόκου,
«Μαλαματένια»,
Τήνος.



Εικ. 8. *Οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος*, 1853,
Ι. Ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, «Μαλαματένια», Τήνος.



Εικ. 9.
Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, Αντίγραφο της Ιεράς Εικόνος, 1858, Αίθουσα Κειμηλίων, Τήνος.



Εικ. 10.
Ο Άγιος Νικόλαος, 1860, Ι. Ν. Υπαπαντής Κτικάδος, Τήνος.



Εικ. 11α.
Ο Άγιος Δημήτριος,
χαλκογραφία, 1864,
Ι. Μονή Αγ. Τριάδος,
Γύρλας, Τήνος.



Εικ. 11β.
Ο Άγιος Σεραφείμ,
Αρχιεπίσκοπος Φαναρίου,
χαλκογραφία, 1864,
Ι. Μονή Αγ. Τριάδος,
Γύρλας, Τήνος.



Εικ. 12. *Το Γενέθλιο της Θεοτόκου*, 1881, Ι. Ν. Γενεθλίου Θεοτόκου, Πλατειά, Τήνος.



Εικ. 13. *Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ*, 1885, Ι. Ν. Υπαπαντής, Κτικάδος, Τήνος.



Εικ. 14. *Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ*, 1885, Ι. Ν. Υπαπαντής, Κτικάδος, Τήνος.

Νικόλαος Γραίκος

Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (19ΟΣ - ΑΡΧΕΣ 20ΟΥ ΑΙ.)· ΣΤΟΙΧΕΙΟ «ΣΥΝΕΧΕΙΑΣ» Ή «ΑΣΥΝΕΧΕΙΑΣ» ΤΗΣ «ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ»;

Η ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου και των αρχών του 20ού αι. χαρακτηρίζεται συχνά από την έρευνα ως «ελάσσων» περίοδος της νεοελληνικής τέχνης και ως «ξένο» σώμα στην εκκλησιαστική παράδοση. Χωρίς να αξιολογούμε το πόσο αληθής ή ψευδής είναι η άποψη αυτή οφείλουμε να επισημάνουμε δύο, κατά τη γνώμη μας, σημαντικά στοιχεία. Πρώτον, ότι η αρνητική αυτή κριτική συνδέεται με τους όρους επαναπροσέγγισης της βυζαντινής τέχνης, που έθεσε η λεγόμενη γενιά του '30, με πρωτεργάτη τον Φ. Κόντογλου, και δεύτερον, ότι η απαξιωτική κρίση δεν προέρχεται από την επαρκή εποπτεία αυτού καθαυτού του εικονογραφικού υλικού, η επισταμένη έρευνα του οποίου ενδεχομένως ν' άλλαζε τις αρχικές κρίσεις. Στο πλαίσιο αυτό θεωρούμε ότι η έρευνα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής της συγκεκριμένης περιόδου θα πρέπει να ξεκινά από τη συστηματική καταγραφή του ίδιου του εικονογραφικού υλικού και στη συνέχεια ν' ακολουθεί η ερμηνεία του, με βάση διεπιστημονικά μεθοδολογικά εργαλεία, από τα πεδία της θεολογίας, της ιστορίας της τέχνης, της βυζαντινής αρχαιολογίας και των πολιτισμικών σπουδών και βεβαίως με βασικό άξονα την εκκλησιολογική διάσταση της τέχνης αυτής και των δεσμών της με την Ορθόδοξη παράδοση.

Ως μικρή συμβολή στη διαδικασία αυτή επιχειρούμε στην παρούσα εισήγηση να αναλύσουμε τον τρόπο οργάνωσης του ζωγραφικού χώρου των εκκλησιαστικών έργων ζωγραφικής του 19ου και των αρχών του 20ού αι. Εξαρχής διευκρινίζουμε ότι μία τέτοια ανάλυση είναι εκ των πραγμάτων μονομερής και παρουσιάζεται στην παρούσα ανακοίνωση μόνο ως τμήμα μιας γενικότερης προσέγγισης, η οποία θα λαμβάνει υπόψη και τα υπόλοιπα στοιχεία, που συνθέτουν το εικαστικό αποτέλεσμα, όπως την τεχνοτροπία, την εικονογραφία, τις θεολογικές και κοινωνικές συνδηλώσεις και την ομόχρονη ή ετερόχρονη αποδοχή του. Αυτό σημαίνει ότι σε επιστημολογικό επίπεδο, θα χρησιμοποιήσουμε καταρχήν τα μεθοδολογικά εργαλεία της μορφολογικής και

της σημειωτικής ανάλυσης, χωρίς όμως να παραβλέπουμε και το γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εξελίσσεται και παράγεται η συγκεκριμένη ζωγραφική.

Με βάση αυτές τις προϋποθέσεις είναι χρήσιμο να ορίσουμε εξαρχής το πραγματολογικό πλαίσιο της ζωγραφικής της εποχής, δηλαδή τις κύριες τάσεις και τις εκδοχές της, που προκύπτουν από την ομόχρονη μελέτη αυτού καθαυτού του δημοσιευμένου ή αδημοσίευτου υλικού[1].

Η πρώτη παρατήρηση που κάνουμε στην προσπάθεια οριοθέτησης των τάσεων της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αι. είναι ότι πρόκειται για μια ζωγραφική ανομοιογενή και πολυποίκιλη σε εκδοχές. Η συνήθης δηλαδή θεώρηση περί καθαρά δυτικότροπου προσανατολισμού αφορά ένα μόνο τμήμα της κι όχι το σύνολο. Επισημαίνουμε, βέβαια, τη γενική τάση υιοθέτησης νεωτερικών ζωγραφικών στοιχείων, τα οποία σχετίζονται με τις νατουραλιστικές επιλογές στην απόδοση του ζωγραφικού χώρου, το ρεαλισμό στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και τη χρήση ζωγραφικών τεχνικών, που απαλύνουν τις έντονες χρωματικές αντιθέσεις και καθιστούν πιο φυσιοκρατικό το ζωγραφικό αποτέλεσμα. Οι νεωτερισμοί όμως αυτοί ξεκινούν ήδη από τους πρώτους αιώνες μετά την Άλωση και αυξάνονται σταδιακά[2]. Όμως ακόμα και στην περίπτωση του 19ου αι. σπάνια φτάνουν στην υιοθέτηση καθαρά δυτικότροπων λύσεων. Η πιο συνειδητή αποδοχή των δυτικότροπων τάσεων –τηρουμένων των αναλογιών– αρχίζει αργότερα, μετά το 1900, με κορύφωση την εποχή του μεσοπολέμου και τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες. Το πολύ ενδιαφέρον αυτό φαινόμενο, όπως θίγουμε σε άλλη συνάφεια[3], προσδίδει νέες ερμηνείες για τη σχέση του κινήματος επιστροφής στην παράδοση της λεγόμενης γενιάς του '30 και των λαϊκών προτιμήσεων της εποχής. Προσθέτουμε παρενθετικά ότι από την ανάλυση αυτή εξαιρούμε την επτανησιακή ζωγραφική, η οποία ακολουθεί κάποιες διαφορετικές εκδοχές της ερμηνείας που προτείνουμε εδώ.

Ωστόσο παρά τη φαινομενική ανομοιογένειά τους οι τάσεις αυτές της εκ-

---

1. Βλ. Γραίκος Ν. (2008), «Προσπάθεια οριοθέτησης των κύριων ζωγραφικών τάσεων στην εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αι.», *Εικοστό Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 16-18.5.2008, Αθήνα, 24-25.

2. Βλ. ενδεικτικά Τριανταφυλλόπουλος, Δ. Δ. (1994/1995), «Κιβωτός, Κερκόπορτα ή κατ' άμφω (Μερικές «αιρετικές» απόψεις για τον ρόλο της Κρητικής Σχολής ζωγραφικής)», *Παλίμψηστον* 14/15, 169-180.

3. Γραίκος Ν., «Επιβιώσεις της ακαδημαϊκής εντοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στον 20ο αι. Λαϊκές προτιμήσεις και κίνημα επιστροφής στην "παράδοση"», ανακοίνωση στο Γ' Συνέδριο Ιστορίας της Τέχνης: *Η Τέχνη του 20ού αιώνα: Ιστορία-Θεωρία-Εμπειρία*, Θεσσαλονίκη, 2-4 Νοε. 2007, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (υπό έκδοση).

κλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αι. διατηρούν πολλές συνάφειες, ως προς τους τρόπους οργάνωσης του ζωγραφικού χώρου, τους οποίους μπορούμε να αναλύσουμε, με βάση την προοπτική οργάνωση και την εσωτερική χωροταξική διάταξη των μορφών, σε σχέση με τα αναπαριστώμενα αντικείμενα.

Αναφερόμενοι στην προοπτική διευθέτηση του ζωγραφικού χώρου δεν είναι δυνατόν να μη λάβουμε υπόψη την εμβριθή ανάλυση του Erwin Panofsky[4], ο οποίος κατέδειξε ότι το προοπτικό σύστημα αναπαράστασης που επιλέγει κάθε εποχή δεν είναι αντικειμενικό, αλλά συνδέεται άμεσα με την ιδεολογία, νοοτροπίες και κοινωνικές αναπαραστάσεις της. Στο πλαίσιο της κονστρουκτιβιστικής ανάλυσης θεωρούσε επιπλέον το προοπτικό σύστημα, ως «συμβολική μορφή», που εκφράζει σημειωτικά τις γενικότερες αλλαγές στο σύστημα της επιστήμης. Συγκεκριμένα η γραμμική προοπτική της αναγέννησης συμβάδιζε με τη νέα αντίληψη περί κόσμου, που διαμόρφωνε η ευρωπαϊκή επιστήμη, με κύριο μοχλό προόδου την ορθολογιστική σκέψη. Το ερμηνευτικό σχήμα του Panofsky, ανάγοντας την προοπτική σε βασικό παράγοντα συγχρονικής ανάλυσης, θέτει σε δεύτερη μοίρα τις διαχρονικές και μη μορφικές συνδηλώσεις του καλλιτεχνικού αντικειμένου, όπως για παράδειγμα την παράδοση, τις σχέσεις αλληλουχίας ανάμεσα στις εποχές και τις τεχνοτροπικές συμβάσεις που αυτές προϋποθέτουν.

Με την έννοια αυτή το σύστημα προοπτικής αναπαράστασης της βυζαντινής τέχνης θεωρήθηκε ως ακίνητο και άχρονο μορφολογικό σύστημα, που υπακούει στους κανόνες της λεγόμενης «ανεστραμμένης» ή «δισδιάστατης» προοπτικής, παρά τα ερωτήματα που θέτουν οι όροι αυτοί σε σχέση με το βαθύτερο θεολογικό και πολιτισμικό χαρακτήρα της[5]. Παρόλα αυτά μπορούμε, υπό την προϋπόθεση της συμπλήρωσης με τη διαχρονική ανάλυση, να χρησι-

---

4. Στην κλασική του πια μελέτη: *Die Perspektive als symbolirische Form* (*Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924 / 25). Χρησιμοποίησα την αγγλική μετάφραση: Panofsky E. (1997), *Perspective as Symbolic Form*, trans. - introduction: Wood, Ch. S., New York: Zone Books.

5. Όπως έχουμε θίξει και σε παλαιότερη μελέτη μας, θεωρούμε παρακινδυνευμένους τους όρους αυτούς για το χαρακτηρισμό της βυζαντινής ζωγραφικής, βλ. Γραίκος Ν. (2003), *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, κύρια μεταπτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ. - Φιλοσοφική Σχολή - Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας - Τομέας Ιστορίας της Τέχνης, 40-41. Πιστεύουμε ότι η βυζαντινή τέχνη διαθέτει *προοπτικό σύστημα*, το οποίο διαφέρει από τη *γραμμική προοπτική* της Αναγέννησης, αφού δε δέχεται τον καθορισμό του βάθους, ως μιας ορθολογιστικής σχέσης ισοτιμίας, με την έννοια του πλάτους και του μήκους, αλλά ως μιας σχέσης, που καθορίζεται από την πνευματική αναγκαιότητα της σύνθεσης και της λειτουργίας του φωτός ως εσωτερικής ενέργειας των απεικονιζόμενων μορφών και των αντικειμένων, βλ. επίσης ενδεικτικά Σκλήρης Σ. π. (1983), «Φωταγωγική ερμηνεία της έννοιας της ελληνικότητας», *Ζυγός* 62, 11-17.

μοποιήσουμε το σύστημα του Panofsky στην προσπάθεια ερμηνείας των αλλαγών, που υφίσταται η εκκλησιαστική ζωγραφική, κατά τους χρόνους μετά την Άλωση και κυρίως κατά τον 19ο αιώνα που μας απασχολεί εδώ.

Παρατηρείται λοιπόν από πολύ νωρίς το φαινόμενο της υιοθέτησης στοιχείων της γραμμικής προοπτικής της αναγέννησης, μέσω κυρίως των δυτικών χαρακτικών, η κυκλοφορία των οποίων αυξάνεται ραγδαία την περίοδο αυτή[6].

Ένα από τα κυριότερα στοιχεία του ζωγραφικού χώρου που αλλάζει είναι η απεικόνιση των εσωτερικών χώρων και είναι γνωστό ότι ήδη από τον 16ο αιώνα η παλαιότερη παλαιολόγεια σύμβαση αναπαράστασης του εσωτερικού των οικημάτων, ως ανοιχτών χώρων, αρχίζει σιγά σιγά να αντικαθίσταται από την αναγεννησιακή σύμβαση του κλειστού δωματίου στο σχήμα ορθογωνίου παραλληλεπιπέδου, που αφήνει ανοιχτή μόνο την πλευρά από την οποία παρατηρεί ο θεατής[7].

Κατά τον 19ο αιώνα η διαδικασία αυτή συνεχίζεται και μπορούμε να την παρακολουθήσουμε με βάση συγκεκριμένα παραδείγματα.

Χαρακτηριστική περίπτωση ζωγράφου τοπικής εμβέλειας, που συνδυάζει δυτικά και βυζαντινά στοιχεία, είναι ο Ιωάννης Γρεβενίτης, ο οποίος δραστηριοποιούνταν στην κεντρική Στερεά και στη νότια Θεσσαλία. Για την απόδοση των εσωτερικών χώρων ο ζωγράφος χρησιμοποιεί κάποιες επαναλαμβανόμενες δυτικότροπες συμβάσεις, τις οποίες μπορούμε να εντοπίσουμε σε δύο ομόθεμες εικόνες του προς τιμή του *ευαγγελιστή Λουκά* στους ναούς του Αγίου Νικολάου και του Ευαγγελιστή Λουκά Λαμίας **(εικ. 1-2)**. Οι εικόνες είναι μεγάλων, και ακριβώς ίδιων διαστάσεων (74 × 108 εκ.). Παλαιότερη είναι του ναού του *ευαγγελιστή Λουκά* αγιογραφημένη το 1868, ενώ η αντίστοιχη στο δεύτερο ναό το 1887. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το ίδιο ανθίβολο, για να σχεδιάσει τις μορφές, την ίδια πρακτική στην οργάνωση του χώρου, όμως η πραγμάτευση των παραπληρωματικών στοιχείων είναι κάπως διαφορετική.

Και στις δύο εικόνες ο χώρος δομείται με το ίδιο σχήμα. Ο ευαγγελιστής κάθεται σε σκαμνί με μπαρόκ και ροκοκό διακόσμηση και συγγράφει το ευαγγέλιο, ενώ δεξιά του σε ανάλογης διακόσμησης τραπέζι είναι τοποθετημέ-

---

6. Βλ. ενδεικτικά Ρηγόπουλος Ιω. (1998), *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού*, τ. Α′, Αθήνα: Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς· idem (2006), *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων του Θ. Πουλάκη*, τ. Β′, Αθήναι: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.

7. Η απεικόνιση εσωτερικών χώρων θεωρείται ότι εισήχθη στη βυζαντινή ζωγραφική από τη Δύση κατά τα χρόνια μετά την Άλωση, βλ. Ουσπένσκυ Λ. (1993), *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία. Πρώτον μέρος*, μετάφρ. Μαρίνης Σ., Αθήνα: Αρμός, 251.

να σύνεργα γραφής και ζωγραφικής καθώς επίσης και μία εικόνα της *Παναγίας Βρεφοκρατούσας* στον τύπο της *Οδηγήτριας*. Η σκηνή διαδραματίζεται σε δωμάτιο, το οποίο αποδίδεται με συμβατικό τρόπο και θυμίζει το βυζαντινό τρόπο απόδοσης των κλειστών χώρων, με πολλές όμως διαφορές. Διατηρείται αμυδρά η γνωστή σύμβαση απόδοσης του εσωτερικού των κτιρίων, ως ανοιχτών χώρων, κυρίως με τη χρήση χρυσού φόντου, όμως στην ουσία επικρατεί η αίσθηση του κλειστού χώρου.

Τα πλακίδια στο δάπεδο και οι χαμηλοί τοίχοι στο πλάι ζωγραφίζονται με προοπτική διάθεση και η αψίδα στο βάθος –κατάλοιπο της παράδοσης[8]– φτάνει στο άνω τμήμα της σύνθεσης υποδηλώνοντας την οροφή. Αριστερά ζωγραφίζεται το συνηθισμένο, γι' αυτή την εποχή, μοτίβο του κίονα, που ακουμπά σε πόδιο, με μπαρόκ μονόχρωμα σχέδια και μία κόκκινη μισάνοιχτη κουρτίνα –διαφορετική σε κάθε εικόνα– η οποία οριοθετεί την αριστερή πλευρά του δωματίου[9]. Στην απέναντι πλευρά ζωγραφίζεται το επίσης γνώριμο μοτίβο του ανοιχτού παραθύρου, από το οποίο μέσα από νέφη με πτερωτές κεφαλές προβάλλει η Παναγία Βρεφοκρατούσα· το θείο πρότυπο της εικόνας που έχει ήδη αγιογραφήσει ο ευαγγελιστής.

Η οργάνωση του χώρου φαίνεται ρεαλιστική, όμως διατηρεί πολλά κοινά στοιχεία με τους παραδοσιακότερους ζωγράφους της βορείου Ελλάδος, που δρούσαν αυτήν την εποχή κυρίως σε συντεχνίες[10].

Οι σχέσεις που περιγράψαμε μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητές, εάν συγκρίνουμε τον τρόπο που οργανώνεται ο χώρος, σε ανάλογη εικόνα ενός άλλου νεωτεριστή αγιογράφου της νοτίου Ελλάδος. Πρόκειται για τον Ιωάννη Δημάδη, ο οποίος δραστηριοποιείται την ίδια εποχή στην Αργολίδα. Η εικόνα που θα μας απασχολήσει είναι του *ευαγγελιστή Ιωάννη* (1851) στο ναό Γεννήσεως της Θεοτόκου Ναυπλίου **(εικ. 3)**. Ο Δημάδης δομεί το χώρο χρησιμοποιώντας τις ίδιες περίπου συμβάσεις (κουρτίνα, ανοιχτό παράθυρο, κλασικιστικό σκηνικό κ.ά.), όμως παρατηρούμε και κάποιες ουσιαστικές διαφορές. Πρώτα απ' όλα για την απόδοση της προοπτικής στο δάπεδο δεν χρησι-

---

8. Η πλαισίωση των ευαγγελιστών με θριαμβικές αψίδες ελληνιστικού τύπου και ο παραλληλισμός τους με Έλληνες φιλοσόφους απαντάται συχνά στις μικρογραφίες χειρογράφων ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή, βλ. σχετικά, Vikan G. (1992), «Byzantine Art», στο: Laiou A. - Maguire H. (ed.), *Byzantium. A World Civilization*, Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 98-99.

9. Το μοτίβο της κουρτίνας στη μία άκρη των εικόνων με θέμα τους ευαγγελιστές παίρνει σκηνογραφική διάσταση από δυτικές επιρροές κυρίως από τον 17ο αι. κ.ε.

10. Σχετικά με τη διασπορά των εικονογραφικών αυτών στοιχείων στα βορειοελλαδικά εργαστήρια, βλ. ενδεικτικά στο Τούρτα Α. (1991), *Οι ναοί του αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού – *ΤΑΠ*, Δημοσιεύματα του *ΑΔ* αρ. 44, 138-139.

μοποιεί το τέχνασμα των πλακιδίων, αλλά των σκιών που αφήνουν τα έπιπλα και το σώμα του ευαγγελιστή και τη χρωματική διαβάθμιση από τους ανοιχτόχρωμους τόνους μπροστά προς τους σκουρότερους στο βάθος του δωματίου. Την ίδια στιγμή, στις προηγούμενες εικόνες, ο Γρεβενίτης διατηρεί τις γνωστές στα βορειοελλαδικά εργαστήρια συμβάσεις των στικτών πλακιδίων και του δαπέδου με τη μορφή εξέδρας, που προεξέχει λίγο στη μέση με προοπτική διάθεση[11]. Από το ανοιχτό επίσης παράθυρο στην εικόνα του Δημάδη διακρίνεται ένα νατουραλιστικά ζωγραφισμένο τοπίο, ενώ στις εικόνες του Γρεβενίτη το ανοιχτό παράθυρο οδηγεί σε χρυσό μόνο φόντο. Γενικότερα ο εσωτερικός χώρος στην εικόνα του Δημάδη δομείται περισσότερο αναγεννησιακά απ' ό,τι στις εικόνες του Γρεβενίτη. Αντίθετα, την ίδια στιγμή το πλάσιμο της μορφής του *ευαγγελιστή Ιωάννη* είναι περισσότερο «παραδοσιακό» απ' ό,τι του *ευαγγελιστή Λουκά* στις αρχικές εικόνες.

Ένας άλλος ζωγράφος, τοπικής εμβέλειας, που συνδυάζει δυτικά και βυζαντινά στοιχεία είναι ο Μιχαήλ Βενέτης από τη Χαλκίδα (;), ο οποίος έχει ως ειδοποιό χαρακτηριστικό την προσπάθεια προοπτικής απόδοσης των εσωτερικών χώρων και τη φυσιοκρατική αναπαράσταση των τοπίων. Χρησιμοποιεί επαναλαμβανόμενες συμβάσεις, τις οποίες δανείζεται από τη δυτική τέχνη, αλλά και από την παραδοσιακή. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ επιχειρεί την «ορθολογοποίηση» του χώρου μέσω της αναγεννησιακής προοπτικής, οι προοπτικές χαράξεις που επιχειρεί δεν είναι ακριβείς.

Για παράδειγμα στην εικόνα της *Υπαπαντής*, έργο του 1885, ο εσωτερικός χώρος του ναού, όπου διαδραματίζεται η σκηνή, ζωγραφίζεται ως «ανοιχτό παράθυρο» ή ως «θεατρική σκηνή» με προοπτική συνίζηση των πλάγιων στοών και σημείο φυγής στο βάθος, όπου βρίσκεται ο βωμός[12]. Ο θεατής βλέπει τον πίνακα στην ιδανική μετωπική μορφή, ακριβώς μπροστά και κάθετα. Στο δάπεδο η προέκταση των κάθετων γραμμών των πλακιδίων συγκλίνουν κι αυτά στο βάθος, εκεί όπου συναντώνται προεκτεινόμενες οι οριζόντιες γραμμές της οροφής, από την οποία κρέμεται το σύνηθες μοτίβο του κλασικιστικού πολυελαίου, που μετατρέπει τον ιερό χώρο σε κοσμικό και καθημερινό δωμάτιο.

---

11. Το στικτό έδαφος απαντάται ήδη από τον πρώιμο 18ο αι. σε Ηπειρώτες αγιογράφους, βλ. σχόλια στο Τούρτα Α. (1992), *Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης*, κατάλογος έκθεσης, ΚΖ' Δημήτρια, Θεσσαλονίκη Ροτόντα 19 Οκτ. - 19 Νοε. 1992, Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης - Δημοτική Πινακοθήκη, 75-76.

12. Προσπάθειες μεταφοράς της δυτικής προοπτικής στη βυζαντινή εικονογραφία και προσαρμογής της σ' αυτήν έχουν καταγραφεί ήδη από τον 16ο αιώνα, βλ. σχετικές παρατηρήσεις στο: Γκράτζιου Ό. (1991), «"Σίγησον Ορφεύ… Δαβίδ γαρ ημίν πνεύματος κρούει λύραν". Μία μικρογραφία της Αναγέννησης στον Κώδικα Πάτμου 437», στο: Κυπραίου Ευ. (γεν. επιμ.) (1991/1992), *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* 1, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού - *ΤΑΠ*, Δημοσιεύματα του *ΑΔ*, αρ. 46, 99-106.

Θα πρέπει πάντως να επισημανθεί ότι οι προοπτικές χαράξεις που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος, όπως και όλοι οι αγιογράφοι της τάσης που εκπροσωπεί δεν είναι ακριβείς, αλλά συμβατικοί. Αυτό μπορούμε να το εντοπίσουμε για παράδειγμα στην εικόνα με θέμα το *Μυστικό Δείπνο* στο ναό του Ευαγγελισμού Λαμίας της ίδιας εποχής (**εικ. 4**), όπου οι προοπτικές συνιζήσεις δεν οδηγούν σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο φυγής αλλά σε περισσότερα του ενός.

Παρόμοια χαρακτηριστικά εντοπίζουμε και σε πολλές ακόμα φορητές εικόνες αγιογράφων της εποχής, όπως για παράδειγμα στην εικόνα των *Εισοδίων της Θεοτόκου* του Λεωνίδα Μ. Κωβαίου στο ναό της Αναστάσεως Ερμούπολης το 1900, στην ομόθεμη εικόνα του Νικολάου Πρ. Ιωαννίδη στο ναό του Αγίου Νικολάου Ανδρίτσαινας το 1898, στην εικόνα της *Κοιμήσεως της Θεοτόκου* του Βασιλείου Α. Καραβόγεωργα στο ναό του Αγίου Χαραλάμπους Δημητσάνας το 1900 περ. κ.ά. Οι ζωγράφοι αυτοί στοχεύουν στην τρισδιάστατη απόδοση του χώρου, δεν ενδιαφέρονται όμως να εφαρμόσουν ορθολογιστικά τους κανόνες της. Πιστεύουμε ότι συνειδητά επιλέγουν να δομήσουν το ζωγραφικό χώρο στα όρια της δυτικής αισθητικής διατηρώντας όμως και κάποιους δεσμούς με την παράδοση.

Η σχετική αυτή «ατημέλεια» στην απόδοση της προοπτικής μειώνεται σε αγιογράφους πιο ενσυνείδητα νεωτεριστές, όπως για παράδειγμα στο έργο του Κ. Φανέλλη. Στην εικόνα για παράδειγμα του *Ευαγγελισμού* στο ναό της Αγίας Παρασκευής Γαλαξιδίου ή στις διάφορες σκηνές από το βίο της *αγίας Παρασκευής* στην ομώνυμη εικόνα του ιδίου ναού, ο χώρος δομείται με αρμονικές και επιμελημένες προοπτικές χαράξεις (**εικ. 5**). Το ίδιο παρατηρούμε και στην εικόνα του *Μυστικού Δείπνου* από το επιστύλιο του ναού της Παντάνασσας Πατρών του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου (**εικ. 6**) ή στις παραστάσεις της predella από την εικόνα των *Αγίων Δέκα μαρτύρων* του αγιογράφου Α. Βεβελάκη στο ναό του Αγίου Νικολάου Ερμούπολης (**εικ. 7**).

Όπως οι κλειστοί χώροι έτσι και το υπαίθριο τοπίο αναπαρίσταται από τους αγιογράφους της εποχής με την ίδια διάθεση νατουραλιστικής απόδοσης του χώρου. Και στην περίπτωση αυτή οι αγιογράφοι αξιοποιούν τις συμβάσεις, που έχουν ήδη ενστερνιστεί τους προηγούμενους αιώνες οι προκάτοχοί τους αντιγράφοντας δυτικά χαρακτικά και πρότυπα.

Θα παρακολουθήσουμε μερικά παραδείγματα νατουραλιστικής απόδοσης του τοπίου από ζωγράφους διαφόρων τάσεων της εποχής.

Ο νεωτεριστής αλλά και γνώστης της παράδοσης Ιωάννης Δημάδης από το Ναύπλιο επιχειρεί να εμπλουτίσει τη συνηθισμένη παράσταση του *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* με ενδιαφέρον υπαίθριο τοπίο στην ομόθεμη δεσποτική εικόνα στο ναό της Γεννήσεως της Θεοτόκου Ναυπλίου, ιστορημένη το 1881 (**εικ. 8**). Ο άγιος κάθεται σε αδιόρατο βράχο, ενώ δεξιά κι αριστερά διαμορφώνεται τοπίο με ποτάμι που χύνεται στη θάλασσα. Στις εκβολές απλώνεται πό-

λη με μονώροφα και πυργοειδή κτίρια, που θυμίζουν τις γνώριμες κοσμικές διακοσμήσεις σε αρχοντικά του 18ου και 19ου αι. Ακόμα κι ένας μιναρές διακρίνεται ανάμεσα στα σπίτια. Από την άλλη πλευρά των εκβολών δύο απότομοι βράχοι, που θυμίζουν τις βραχώδες ακτές κάτω από το Παλαμήδι, περικλείουν δεύτερη μικρότερη παραθαλάσσια πόλη. Αριστερότερα στο βάθος ανάμεσα σε τριανταφυλλί βουνά ανατέλλει ο ήλιος βάφοντας με πορτοκαλί αποχρώσεις όλο τον ορίζοντα. Στο άνω τμήμα μέσα σε γαλαζοπράσινο ουρανό διακρίνονται σε μεγάλο ύψος λευκά σύννεφα, που γίνονται πορτοκαλιά, όσο χαμηλώνουν προς τον ανατολικό ορίζοντα. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας δύο ψηλά δέντρα αποδίδονται με τον τυποποιημένο «ιμπρεσιονιστικό» τρόπο, που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι του 19ου αι., οι οποίοι ακολουθούν την παράδοση, με δυτικές επιρροές. Ένας απλός ή τριπλός κορμός απολήγει σε ελεύθερα κλαδιά –συνήθως τρία– ενώ τα φυλλώματα αποδίδονται με «πιτσιλωτές» πρασινωπές ψιμυθιές[13].

Σε εικόνες άλλων νεωτεριστών ζωγράφων, όπως του Παντολέοντα Ζωγράφου, το υπαίθριο τοπίο αναπαρίσταται πιο φυσιοκρατικά. Στην εικόνα για παράδειγμα του *Προφήτη Ηλία και σκηνών του βίου*, που προέρχεται από το ναό Ταξιαρχών της Αθήνας, ιστορημένη το 1880 **(εικ. 9)**, χρησιμοποιείται η γνωστή σύμβαση του χαμηλού τοπίου εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής, το οποίο αποδίδεται με έντονο νατουραλισμό και με τη χρήση μάλιστα των κανόνων της ατμοσφαιρικής προοπτικής[14]. Και στην περίπτωση όμως αυτή τον κύριο ρόλο στην εικόνα παίζει η άγια μορφή κι όχι το φυσικό τοπίο.

Πιο απλοποιημένο, αλλά με την ίδια νατουραλιστική διάθεση, ο Πολυχρόνης Λεμπέσης θα ιστορήσει το υπαίθριο τοπίο με βουνά και τον Ιορδάνη ποταμό στη δεσποτική εικόνα του *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* στο ναό Αγίου Γεωργίου Ελευσίνας το 1897 **(εικ. 10)**. Από τις αρχές του 20ού αι. κ.ε., κυρίως μέσω των αγιορείτικων εργαστηρίων, το υπαίθριο τοπίο θα αποκτήσει πολύ πιο έντονο δυτικό χαρακτήρα.

Ενδιαφέρουσες ρεαλιστικές αποτυπώσεις πόλεων, μερικές από τις οποίες ί-

---

13. Την εικονογραφική αυτή σύμβαση για την απόδοση των δέντρων τη συναντούμε σε πολλές εικόνες της εποχής, όπως για παράδειγμα στην εικόνα της *Βαϊφόρου* της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης του τέλους του 19ου αι. [βλ. Τούρτα Α. (1992), ό.π., εικ. 32], του *αγίου Ιωάννη του Προδρόμου* στο ναό της Θείας Αναλήψεως Κατερίνης [βλ. Γραίκος Ν. - Μαρκή Ε. (2001), «"Εκ κώμης Κατερίνης". Φορητές εικόνες από την πόλη της Κατερίνης (1831-1912) [α΄ μέρος]», στο: Σωτηριάδης Ιγν. αρχιμ. (επιμ.), *Κατερίνη. Ιστορία - Κοινωνία - Πολιτισμός*, πρακτικά συνεδρίου, Κατερίνη, 25-27 Νοεμβρίου 1999, Κατερίνη: Δήμος Κατερίνης, 516-518] κ.ά.

14. Ενδιαφέρουσες απόψεις για το ρόλο του χρώματος στην ατμοσφαιρική προοπτική, βλ. ενδεικτικά Gombrich, E. H. (1995), *Τέχνη και ψευδαίσθηση. Μελέτη για την ψυχολογία της εικαστικής αναπαράστασης* [1959], μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη, 57-68.

σως έγιναν εκ του φυσικού, συναντούμε ως δευτερεύοντα στοιχεία σε εικόνες, όπως για παράδειγμα στην predella της δεσποτικής εικόνας του *αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου* στο ναό του Αγίου Νικολάου Πευκακίων ιστορημένη το 1893 από τον Ζωγράφο Παντολέοντα (**εικ. 11**), όπου εικονίζεται σε οβάλ πλαίσιο η Ύδρα. Εντύπωση προκαλούν τα πολλά ρεαλιστικά στοιχεία, τα οποία ο ζωγράφος μάλλον απέδωσε εκ του φυσικού. Για παράδειγμα στη δυτική πλευρά του παραθαλασσίου Μοναστηριού της Κοιμήσεως δεσπόζουν και τα δύο καμπαναριά. Το ανατολικότερο και ψηλότερο ανεγέρθηκε το 1874, μετά από εισήγηση του μετέπειτα υπουργού Νικολάου Τσαμαδού, δηλαδή είκοσι περίπου χρόνια πριν την ιστόρηση της εικόνας[15]. Πολύ χρήσιμες και ενδιαφέρουσες είναι οι απεικονίσεις παλιών αρχοντικών, μερικά από τα οποία δεν υφίστανται πλέον.

Εκτός από τη διαχείριση της προοπτικής και την αναπαράσταση του υπαίθριου τοπίου, η δόμηση του ζωγραφικού χώρου σχετίζεται και με τις σημειωτικές σχέσεις οργάνωσης της σύνθεσης, δηλαδή με τη διαχείριση των στοιχείων, που το απαρτίζουν σε ένα ενιαίο, ισορροπημένο και πλήρες νοήματος σύνολο.

Είναι γνωστό ότι στη βυζαντινή τέχνη οι κύριες μορφές σύνθεσης είναι η τριγωνική και η αξονική γύρω από την κύρια σκηνή ή την άγια μορφή[16]. Η χωρική τάξη σε μία βυζαντινή εικόνα δε σχετίζεται όμως με την ορθολογιστική οργάνωση γύρω από κάποιο σημείο φυγής ή από τις σημειωτικές, ανταγωνιστικές σχέσεις των σημείων του πίνακα, που τοποθετούνται «αριστερά ή δεξιά», «πάνω ή κάτω», «στο πρώτο ή δεύτερο επίπεδο» κ.λπ., αλλά από την εσωτερική ενότητα των στοιχείων αυτών. Ο θεατής δε μένει παθητικός δέκτης του εικαστικού αποτελέσματος, αλλά καλείται να εισέλθει στο ζωγραφικό χώρο και να αποτελέσει τμήμα του. Όλα τα σημεία της ζωγραφικής επιφάνειας λειτουργούν ισότιμα στη δημιουργία της τελικής σημασίας. Κύριος όμως σημασιολογικός και ενοποιητικός παράγοντας της σύνθεσης παραμένει η ιερή μορφή.

Είναι χαρακτηριστικό ότι σε διάφορες *Ερμηνείες* της βυζαντινής τέχνης οι οδηγίες προς τους ζωγράφους, που αφορούν τη διαρρύθμιση του ζωγραφικού

---

15. Χαλιορής, Ν. Γ. (1929), *Το Μοναστήρι. Ήτοι η παλαιά Μονή της Κοιμήσεως της Θεομήτορος και ήδη μητροπολιτικός ναός της νήσου Ύδρας. Συμβολή εις την μοναστηριακήν ιστορίαν και τέχνην*, Πειραιεύς, 108.

16. Βλ. ενδεικτικά Πανσελήνου Ν. (2002), «Η Βυζαντινή Ζωγραφική και η Πλαστική της Γλώσσα. Χώρος, Σύνθεση, Φως και Χρώμα», στο: Παπανικολάου Μ. (επιμ.), *Πίσω από το* Μαύρο Τετράγωνο. *Κείμενα και Λόγοι. Behind the* Black Square. *Texts and Speeches* 1, Διαλέξεις που δόθηκαν στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης κατά τη διάρκεια του 2001 και στο 1° Διεθνές Συμπόσιο: *Μοντερνισμός και Βυζαντινή Παράδοση*, Θεσσαλονίκη: Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, 94.

χώρου, δίνονται ως ο αγιογράφος να βρίσκεται εσωτερικά της εικόνας. Εκεί που αναφέρεται η τοποθέτηση κάποιου στοιχείου της σύνθεσης δεξιά στην ουσία για τον εξωτερικό παρατηρητή εννοείται αριστερά κ.ο.κ.[17]

Στην ευρωπαϊκή ζωγραφική αντίθετα ο ζωγραφικός χώρος ετεροκαθορίζεται και δομείται ορθολογιστικά με βάση τις σημειωτικές σχέσεις αντίθεσης ανάμεσα στα σημεία και τις οριοθετημένες ζώνες του πίνακα. Πολλές από αυτές τις συμβάσεις υιοθέτησε η ζωγραφική μας μετά την Άλωση, άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο συνειδητά.

Είναι ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε τις εξελίξεις, που συνέβησαν στον 19ο αι., με βάση την ερμηνεία συγκεκριμένων εικονογραφικών παραδειγμάτων.

Το θέμα της *Ομιλίας του Αποστόλου Παύλου*, όπως έχουμε θίξει σε άλλη συνάφεια, αποτελεί ένα από τα νέα εικονογραφικά θέματα, που εισάγεται στην εκκλησιαστική μας τέχνη κατά τον 19ο αιώνα, αναπαράγεται σε ευρεία κλίμακα μέχρι τα μέσα του 20ού και συνδέεται με συγκεκριμένες θεολογικές και ιδεολογικές συνδηλώσεις[18].

Το γνωστότερο ομόθεμο έργο είναι του Σπ. Χατζηγιανόπουλου που ιστόρησε γύρω στα 1890 στη νότια ημικυκλική κόγχη της Αγίας Ειρήνης Αιόλου **(εικ. 12)**. Όμως προηγουμένως το 1866 ο δάσκαλός του Θείρσιος ζωγράφισε το ίδιο θέμα σε μουσαμά μεγάλων διαστάσεων για το Δημαρχείο της Αθήνας. Εάν προσπαθήσουμε να αναλύσουμε συγκριτικά το χωρική οργάνωση των δύο έργων, μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποια ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Στον πίνακα του Θείρσιου παρατηρούμε μία τυπικά ιστορικιστική οργάνωση της σύνθεσης, με τον Παύλο στο κέντρο και το πλήθος να τον περιτριγυρίζει σε διάφορες θεατρικές στάσεις κι απλωμένο σε πολλαπλούς ζωγραφικούς άξονες. Μία τεχνητή ατμόσφαιρα εποχής μετατρέπει το έργο σε σκηνοθετημένο ιστορικό γεγονός. Κυριαρχεί ο πλουραλισμός των εκφράσεων και η έξαρση των ιδεαλιστικών στοιχείων, χαρακτηριστικά όμως που προσδίδουν παγερότητα και ακινησία στη σύνθεση. Κάτι παρόμοιο παρατηρούμε στο έργο κι άλλων Γερμανών ακαδημαϊκών ζωγράφων της εποχής.

Στην τοιχογραφία, όμως του Χατζηγιαννόπουλου, χωρίς να αλλάζουν τα βασικά τεχνοτροπικά στοιχεία, όπως η ακαδημαϊκή πραγμάτευση του θέματος και ο νατουραλισμός των εκφράσεων, εν τούτοις διακρίνουμε μια σαφή λιτότητα στην οργάνωση του ζωγραφικού χώρου, η οποία αρθρώνεται με βάση τον οριζόντιο άξονα αποβάλλοντας ένα μεγάλο μέρος της θεατρικότητας και των λόγιων ιστορικιστικών αναφορών, που έχει η σύνθεση του Θείρσιου.

17. Για τις σημειωτικές σχέσεις του χώρου στη βυζαντινή εικόνα. βλ. ενδεικτικά Uspensky, B.A. (1975), «"Left" and "Right" in Icon Painting», *Semiotica* 13:1, 33-39.

18. Βλ. Γραίκος Ν. (2003), ό.π., 349-381.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εξέταση ειδικότερων ζητημάτων της σύνθεσης. Η τοποθέτηση για παράδειγμα της Ακρόπολης στο αριστερό άκρο του πίνακα έχει ρεαλιστικό αλλά και ιδεολογικό χαρακτήρα. Αποτελεί το «δεδομένο» και σταθερό, ιδεολογικό στοιχείο της σύνθεσης, αυτό που μεταφέρει τις αιώνιες και πανανθρώπινες αξίες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού. Ο Παύλος απευθύνεται στους Αθηναίους και τοποθετείται λίγο δεξιότερα από την Ακρόπολη. Συμβολίζει έτσι το «νεότερο» μήνυμα του χριστιανισμού, το οποίο όμως δεν αντιπαρατίθεται με το «δεδομένο» παλαιότερο νόημα του αρχαίου πολιτισμού, αλλά το μετουσιώνει στο πλαίσιο των νέων αξιών του χριστιανισμού. Αντίθετα στο έργο του Θείρσιου οι σχέσεις αυτές δεν είναι σαφείς. Η Ακρόπολη αποδίδεται τελείως ιδεαλιστικά και από οπτική γωνία διαφορετική από εκείνη, που πραγματικά βλέπει ο θεατής, από το λόφο του Αρείου Πάγου[19].

Επιπλέον στο έργο του Χατζηγιαννόπουλου η καλλιτεχνική προσπάθεια εντοπίζεται στην απόδοση της πνευματικής κατάστασης των μορφών, οι οποίες παίζουν τον κυρίαρχο ρόλο στη σύνθεση. Θα τολμούσαμε να πούμε ότι στο έργο αυτό καταγράφουμε μία «ιδιόμορφη πνευματική ατμόσφαιρα», που το διαχωρίζει από το αντίστοιχο έργο του Θείρσιου και ανακαλεί στοιχεία από την πνευματικότητα των βυζαντινών συνθέσεων. Παρόλα αυτά και το έργο του Χατζηγιαννόπουλου δεν αποβάλλει τον εξωτερικό θρησκευτικό διδακτισμό, ο οποίος κυριαρχούσε στις θεολογικές αναζητήσεις της εποχής, και ίσως γι' αυτό, και σε συνδυασμό με τον οικειότερο στο εκκλησίασμα χαρακτήρα του, θ' αντιγραφεί στη συνέχεια περισσότερες φορές απ' ό,τι το αντίστοιχο του Θείρσιου.

Μία ακόμα ενδιαφέρουσα αλλαγή στην σημειωτική οργάνωση του ζωγραφικού χώρου της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19^{ου} αι. είναι η διάσπαση της ζωγραφικής επιφάνειας σε άνω, ιδεαλιστικό τμήμα και κάτω, επίγειο. Η ευρωπαϊκή προέλευση της αλλαγής αυτής παραπέμπει άμεσα στον εξορθολογισμό της δυτικής θεολογίας και στις αντίστοιχες ιδεολογικές προεκτάσεις. Το γνωστότερο μοτίβο, που οριοθετεί αυτή τη διάσπαση της ζωγραφικής επιφάνειας, είναι η τοποθέτηση του ημικυκλικού νέφους πάνω από τις μορφές, μέσα στο οποίο τοποθετείται ο Θεός Πατήρ, ή ο Υιός ή προβάλλουν οι ακτίνες της Θείας Δύναμης. Στη εικόνα για παράδειγμα με τους *Αγίους Δέκα Μάρτυρες* στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Πειραιά, που ιστόρησε ο Μιχ. Παπαδάκης το 1894 **(εικ. 13)**, στο άνω τμήμα τοποθετείται η Αγία Τριάδα μέσα σε νέφος πτερωτών κεφαλών και αγγέλων και κάτω οι άγιοι με έντονα σωματικά χαρακτηριστικά.

---

19. Για τις σημειωτικές έννοιες του «δεδομένου / αριστερά» και του «νέου / δεξιά» σε μία εικονιστική σύνθεση, βλ. συνοπτικά Kress G. - Leeuven, Th. van (1996), *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London: Routledge, 186-189. Για το ίδιο θέμα και ειδικότερα σε σχέση με τη βυζαντινή τέχνη, βλ. Uspensky, B.A. (1975), ό.π., 33-39.

Σε μερικές περιπτώσεις αυτού του είδους η διάσπαση του ζωγραφικού χώρου γίνεται με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργεί έντονη ψυχολογική και συναισθηματική ατμόσφαιρα. Για παράδειγμα στην εικόνα των *Αγίων Σαράντα Μαρτύρων*, που ιστόρησε ο Ανδρέας Στεφόπουλος το 1899 στο ναό της Αγίας Παρασκευής Χαλκίδας (**εικ. 14**), το άνω τμήμα του ουρανού αποδίδεται τελείως νατουραλιστικά. Ιδιαίτερα στη σκηνή του μαρτυρίου ο ζωγράφος αποδίδει με ρεαλισμό το νυχτερινό τοπίο, με το φεγγάρι να ρίχνει το φως του στη λίμνη σχηματίζοντας φωτεινό «μονοπάτι».

Ο ίδιος ζωγράφος σε άλλη εικόνα με τον ανθρωπομορφικό τύπο της *Αγίας Τριάδος* (**εικ. 15**) εντάσσει τις άγιες μορφές, σε ένα καθαρά ιλλουζιονιστικό χώρο, ειδικά στο κάτω τμήμα όπου η γήινη σφαίρα με τα putti και τις πτερωτές κεφαλές ολόγυρα αποδίδονται με νατουραλιστικό τρόπο και με φανερή διάθεση δημιουργίας φανταστικού και «σουρεαλιστικού» χώρου.

Όμως με τέτοιου τύπου εικόνες, όπου ο ζωγραφικός χώρος λειτουργεί αυτόνομα και ρεαλιστικά, οδηγούμαστε στη ζωγραφική του 20^{ού} αιώνα και στην υιοθέτηση πολύ πιο έντονων δυτικών στοιχείων.

Συμπερασματικά θεωρούμε ότι, παρά τη διαπίστωση ότι ένα από τα χαρακτηριστικά της περιόδου που εξετάζουμε είναι η ανομοιογένεια, τα στοιχεία της οργάνωσης του ζωγραφικού χώρου, τα οποία διασυνδέουν τις τάσεις της εποχής με παλαιότερες περιόδους, είναι περισσότερα απ’ όσα συνήθως αναγνωρίζονται. Επιπλέον τα ισχυρότερα στοιχεία «ρήξης» –κι αυτά υπό όρους– καταγράφονται πολύ αργότερα, από την καμπή του 20^{ού} αι. κ.ε και κορυφώνονται το μεσοπόλεμο, την εποχή ακριβώς κατά την οποία αρχίζει να κυριαρχεί η «νεοβυζαντινή στροφή» με πρωτεργάτη τον Κόντογλου. Το φαινόμενο αυτό της παράλληλης ύπαρξης προσδίδει νέες ερμηνείες για τη σχέση του κινήματος επιστροφής στην παράδοση με τις λαϊκές προτιμήσεις της εποχής και αποτελεί ένα ενδιαφέρον νέο πεδίο μελέτης.



Εικ. 1. Ιω. Γρεβενίτης, *Ευαγγελιστής Λουκάς*, 1887, 74 × 108 εκ., Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Λαμίας.



Εικ. 2. Ιω. Γρεβενίτης, *Ευαγγελιστής Λουκάς*, 1868, 74 × 108 εκ., Ι. Ν. Αγίου Ευαγγελιστή Λουκά Λαμίας.



Εικ. 3. Ιω. Δημάδης, *Ευαγγελιστής Ιωάννης*, 1851, Ι. Ν. Γεννήσεως της Θεοτόκου Ναυπλίου.



Εικ. 4. Μιχ. Βενέτης, *Μυστικός Δείπνος*, 1885 (;), 39 × 58 εκ., Ι. Ν. Ευαγγελισμού Λαμίας.



Εικ. 5. Κ. Φανέλλης (;), *Αγία Παρασκευή και σκηνές του μαρτυρίου της* (λεπτ.), δεκ. 1860 (;), 43,7 × 61,8 × 2,8 εκ. (όλη η εικόνα), Ι. Ν. Αγίας Παρασκευής Γαλαξιδίου.



Εικ. 6. Σπ. Χατζηγιαννόπουλος, *Μυστικός Δείπνος* (επιστύλιο τέμπλου), 1880-1883, 40 × 170 εκ., Ι. Ν. Παντάνασσας Πατρών.



Εικ. 7. Α. Χ. Γ. Βεβελάκης, *Άγιοι Δέκα και σκηνές του μαρτυρίου τους* (λεπτ.), 1860, 110 × 167 εκ. (όλη η εικόνα), Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Ερμούπολης.



Εικ. 8. Ιω. Δημάδης, *Άγιος Ιω. ο Πρόδρομος*, 1881, 66 × 99 εκ., Ι. Ν. Γεννήσεως της Θεοτόκου Ναυπλίου.



Εικ. 9. Παντολέων Ζωγράφος, *Προφήτης Ηλίας και σκηνές του βίου του*, 1880, 68 × 130 εκ., Ι. Ν. Ταξιαρχών της Αθήνας (σήμερα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ι.Μ. Κορίνθου).



Εικ. 10. Πολυχρόνης Λεμπέσης, *Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 1897 (;), 60 × 120 εκ., Ι. Ν. Αγίου Γεωργίου Ελευσίνας.



Εικ. 11. Παντολέων Ζωγράφος, *Άγιος Κωνσταντίνος ο Υδραίος και σκηνές του μαρτυρίου του* (λεπτ.), 1893, 71 × 155 εκ., Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Πευκακίων Αθήνας.



Εικ. 12. Σπ. Χατζηγιαννόπουλος, *Παύλος ο απόστολος εν μέσω του Αρείου Πάγου*, 1888/1890, 5,60 × 2 μ., Ι. Ν. Αγίας Ειρήνης Αιόλου.



Εικ. 13. Μιχ. Παπαδάκης, *Άγιοι Δέκα Μάρτυρες*, 1894, 90 × 120 εκ., Ι. Ν. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Πειραιά.



Εικ. 14. Ανδρέας Στεφόπουλος, *Άγιοι Σαράντα Μάρτυρες και σκηνές του μαρτυρίου τους*, 1899, 72 × 127 εκ., Ι. Ν. Αγίας Παρασκευής Χαλκίδας.



Εικ. 15. Ανδρέας Στεφόπουλος, *Αγία Τριάδα*, 1898, 98 × 143 εκ.,
Ι. Ν. Αγίου Νικολάου Χαλκίδας.

Α. Καγιάς - Γ. Φουστέρης

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΔΡΑΣΗ ΕΝΟΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΙΣΟ ΤΟΥ ΕΙΚΟΣΤΟΥ ΑΙΩΝΑ

Στην αγιορειτική σκήτη της Αγίας Άννης[1], στην καλύβη του Αγίου Γεωργίου των Καρτσωναίων, φυλάσσεται συλλογή παλαιών γυάλινων φωτογραφικών πλακών. Πρόκειται για τα πολύτιμα κατάλοιπα[2] της φωτογραφικής δραστηριότητος που ανέπτυξε η συνοδεία της καλύβης μετά την τρίτη δεκαετία του 20^{ού} αιώνα.

Η επωνυμία «Καρτσωναίοι» προέρχεται από το οικογενειακό επώνυμο των εκ Μεσσηνίας οικιστών της καλύβης, που συνέστησαν αδελφότητα ήδη από τις αρχές του 20^{ού} αι. Μέλη της ίδιας οικογενείας τροφοδοτούν την μικρή αδελφότητα μέχρι τις ημέρες μας.

Κύριο έργο βιοπορισμού –το κατά την μοναστική ορολογία "εργόχειρο"– της συνοδείας των Καρτσωναίων ήταν ανέκαθεν η αγιογραφία. Η συνοδεία υπήρξε από τις αρχές του 20^{ού} αι. καταξιωμένος αγιογραφικός οίκος, με σημαντική παραγωγή φορητών εικόνων εντός και εκτός Αγίου Όρους. Εκτός από την τεχνική των φορητών εικόνων οι μοναχοί της καλύβης γνώριζαν και

1. Για την σκήτη της Αγίας Άννης βλ. Χρυσοστόμου μοναχοῦ Ἁγιαννανίτου, *Η Μεγαλώνυμος ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἱερὰ Σκήτη τῆς Θεοπρομήτορος Ἁγίας Ἄννης*, Θεσσαλονίκη 1930, Γερασίμου Μικραγιαννανίτου μοναχοῦ, *Ἡ ἐν τῷ Ἁγιωνύμῳ Ὄρει τοῦ Ἄθω Ἱερὰ καὶ Μεγαλώνυμος Σκήτη τῆς Θεοπρομήτορος Ἁγίας Ἄννης*, Ἅγιον Ὄρος 1969 και ἱερομονάχου Χρυσοστόμου Κάρτσωνα, *Ἡ Ἱερὰ Σκήτη τῆς Ἁγίας Ἄννης*, 2007[4].

2. Το εν λόγω υλικό εντοπίστηκε κατά τη διάρκεια εργασιών ανακαίνισης των κτιρίων της καλύβης και έκτοτε η συνοδεία ανέλαβε την μέριμνα για τη διφύλαξή του. Ωστόσο, είναι γνωστό ότι κατά τις προηγούμενες δεκαετίες, ιδιαίτερα μετά την εγκατάλειψη της συγκεκριμένης φωτογραφικής τεχνολογίας, οι πλάκες εθεωρείτο ότι δεν επρόκειτο να ξαναχρησιμοποιηθούν και εφόσον είχαν εκτυπωθεί δεν συνέτρεχε λόγος διατήρησής τους. Επομένως οι πλάκες της συλλογής αντιπροσωπεύουν μέρος μόνο της φωτογραφικής παραγωγής των Καρτσωναίων. Ευχής έργον είναι στο μέλλον να εντοπισθούν και να συγκεντρωθούν κατά το δυνατόν οι διεσπαρμένες εντός και εκτός Αγίου Όρους τυπωμένες φωτογραφίες του εργαστηρίου.

τις τεχνικές της τοιχογραφίας, με περιορισμένη όμως δραστηριότητα[3].

Περί τα μέσα του 20ού αι. τον αγιογραφικό οίκο διηύθυνε ο ιερομόναχος Σεραφείμ, συνεπικουρούμενος από τον γέροντα της καλύβης Γαβριήλ και τους αδελφούς της συνοδείας Χρυσόστομο, Διονύσιο και Παντελεήμονα (*εικ. 1*). Τα έργα, εκτός εξαιρέσεων, δεν υπέγραφαν ονομαστικά οι μοναχοί-ζωγράφοι, αλλά η αδελφότητα κατά τον τύπο «*Ἔργον ἀδελφῶν Κάρτσωνα Ἅγ. Ὄρος*» ή «*Ἀδελφοί Κάρτσωνα Ἅγ. Ὄρος*», στοιχείο που υποδηλώνει την συλλογική καλλιτεχνική εργασία, ενώ ταυτόχρονα απέκλειε την προσωπική προβολή (*εικ. 2*).

Παράλληλα με την αγιογραφική δραστηριότητα, η καλύβη των Καρτσωναίων, με την φροντίδα του γέροντός της Γαβριήλ, αφού προμηθεύτηκε τον κατάλληλο εξοπλισμό, δραστηριοποιήθηκε και ως φωτογραφικό εργαστήριο, προκειμένου να καλύψει την μεγάλη ζήτηση φωτογραφιών τόσο από τους αγιορείτες όσο και από τους προσκυνητές.

Η απόκτηση φωτογραφικού εξοπλισμού και η εξάσκηση της φωτογραφικής τέχνης δεν ήταν άγνωστη στο αθωνικό περιβάλλον[4]. Όπως είναι γνωστό, η φωτογραφική δραστηριότητα ήταν ιδιαίτερα ζωηρή ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα τόσο στις Καρυές, όσο και σε Μονές και Σκήτες, ιδιαίτερα τις εύρωστες οικονομικά ρωσικές, που είχαν πρόσβαση στην προηγμένη βιομηχανική τεχνολογία της εποχής[5], με αποτέλεσμα την ιδιαίτερη εξοικείωση των μοναχών με την νέα τεχνολογία (*εικ. 3*). Δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη ολοκληρωμένη φωτογράφηση των μονών του Αγίου Όρους από αγιορειτικό εργαστήριο, που χρονολογείται στο έτος 1870, πραγματοποιήθηκε από το φωτογραφι-

3. Η τοιχογραφική δραστηριότητα στο Άγιον Όρος κατά τον 20ό αιώνα είναι ακατάγραφη και δεν έχει γίνει ακόμη αντικείμενο μελέτης. Πάντως, οι Καρτσωναίοι ασχολήθηκαν με την τοιχογραφία περιστασιακά, καθώς δεν είχαν παραγγελίες για τοιχογραφήσεις μεγάλης κλίμακας. Στο καθολικό της μονής Κωνσταμονίτου, τοιχογραφίες μικρής έκτασης υπογράφει ο ιεροδιάκονος Σεραφείμ το έτος 1917. Επίσης σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες των μοναχών της καλύβης, οι προκάτοχοί τους είχαν εργαστεί στην λιτή του καθολικού της μονής Γρηγορίου.

4. Για την φωτογραφία στο Άγιον Όρος βλ. *Εικόνες μοναχικές. Η φωτογραφία στο Άγιον Όρος, 1850-1940*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Δεκέμβριος 1996 - Ιανουάριος 1997. Επίσης βλ. Ἰ. Παπάγγελου, «Περὶ τῶν Γαλατσιάνων ζωγράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους», *Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι.*, (Πρακτικά συνεδρίου), Θεσσαλονίκη 1998, σ. 265, όπου γίνεται αναφορά στον γαλατσιάνο μοναχό-αγιογράφο Βενιαμίν Κοντράκη ο οποίος «τὸ 1871 ἦταν ἤδη ἕνας ἐπιτυχημένος τοπιογράφος-φωτογράφος».

5. Οι Ρώσοι εκτός από την μονή Αγίου Παντελεήμονος εξόπλιζαν με κάθε είδους προηγμένο τεχνολογικό εξοπλισμό και τις άλλες νέες εγκαταστάσεις τους, ιδιαίτερα στη σκήτη του Αγίου Ανδρέου στις Καρυές και την Παντοκρατορινή σκήτη του Προφήτου Ηλιού, οι οποίες, από πλευράς κτηριακού όγκου και ανθρώπινου δυναμικού, είχαν καταστεί εφάμιλλες των πιο εύρωστων μονών. Αποκαλυπτική ως προς το θέμα του τεχνολογικού εξοπλισμού είναι η έκθεση ειδών καθημερινού βίου που λειτουργεί στην σκήτη του Προφήτου Ηλιού από το έτος 1999.

κό εργαστήριο της μονής του Αγίου Παντελεήμονος με εξοπλισμό που, όπως προκύπτει από το αποτέλεσμα, ήταν ό,τι πιο προηγμένο για εκείνη την εποχή[6].

Στην συγκεκριμένη όμως περιοχή του Αγίου Όρους, η οποία διατηρεί ένα είδος αυτοτέλειας ως η κατεξοχήν *αθωνική έρημος*, μακριά από τα φωτογραφικά εργαστήρια των Καρυών και των τεχνολογικά προηγμένων Μονών, η αδελφότητα των Καρτσωναίων εξυπηρέτησε για μεγάλο χρονικό διάστημα τις ανάγκες των επισήμων φωτογραφήσεων των συνοδειών της σκήτης.

Το μεγαλύτερο μέρος του σωζόμενου φωτογραφικού υλικού των Καρτσωναίων αφορά «επίσημου» χαρακτήρα φωτογραφίσεις μεμονωμένων μοναχών και συνοδειών. Οι αδελφότητες επεδίωκαν να έχουν μία φωτογραφία των μελών της, η οποία κατά κανόνα κοσμούσε τον χώρο υποδοχής της καλύβης (*εικ. 4*). Πολλές φωτογραφίες έχουν καθαρά αναμνηστικό χαρακτήρα και συνδέονται με επισκέψεις λαϊκών προσκυνητών οι οποίοι συχνά ήταν συγγενείς ή συμπατριώτες των μοναχών. Επίσης έτεινε να καθιερωθεί η αναμνηστική φωτογράφηση συνάξεων, τελετών και πανηγύρεων, κυρίως μετά το πέρας αυτών σε υπαίθριο χώρο. Είναι αυτονόητο ότι πρόκειται για υλικό μεγάλης αξίας για την αθωνική προσωπογραφία κατά την συγκεκριμένη περίοδο. Με κατάλληλη συλλογή πληροφοριών και κυρίως με την αξιοποίηση μαρτυριών των ηλικιωμένων μοναχών της περιοχής, έχει γίνει σε μεγάλο βαθμό εφικτή η ταύτιση των εικονιζόμενων προσώπων που εμφανίζονται στις φωτογραφίες της συλλογής[7].

Πέραν της συνήθους φωτογραφικής δραστηριότητος, η φωτογραφία αξιοποιήθηκε από τους μοναχούς της συνοδείας και για την βελτίωση των επιδόσεών τους στην αγιογραφία. Όπως αποκαλύπτεται από έναν μικρό αριθμό γυάλινων πλακών μας, πολλές από τις εικόνες του εργαστηρίου αγιογραφήθηκαν βάσει φωτογραφικών «ανθιβόλων». Πρόκειται για μια επινόηση βάσει της οποίας τα τετράδια σχεδιαστικών ανθιβόλων που χρησιμοποιούσαν παραδοσιακά οι αγιογράφοι θα αντικαθίσταντο από φωτογραφικά πρότυπα. Άλλωστε η φυσιοκρατική απόδοση των προσώπων στην εικονογραφία, που ήδη είχε επικρατήσει στην παραγωγή των εικόνων, έφερε νομοτελειακά την ζωγραφική κοντά στην φωτογραφία.

---

6. Βλ. Π. Θεοχαρίδη, *Μονές και Σκήτες του Αγίου Όρους. Φωτογραφική καταγραφή του 1870*, Αγιορειτική φωτογραφία 4, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 8-14. Είχαν προηγηθεί οι φωτογραφικές καταγραφές των E. de Caranza (1854) και της αποστολής Sevastyanov κατά τα έτη 1857-60 (βλ. Θεοχαρίδης, ό.π., σ. 10, υποσ. 5). Στη μονή Αγίου Παντελεήμονος σώζεται ιδιαίτερα εκτεταμένη φωτογραφική συλλογή, από την οποία προκύπτει ότι οι φωτογράφοι της μονής κατέγραφαν κάθε είδους δραστηριότητα που λάμβανε χώρα περί την μονή την περίοδο εκείνη της συστηματικής εξάπλωσης των Ρώσων στο Άγιον Όρος.

7. Το εν λόγω υλικό μετά την ολοκλήρωση της έρευνας πρόκειται να εκδοθεί με την φροντίδα της καλύβης των Καρτσωναίων.

Η μέθοδος δημιουργίας «φωτογραφικών ανθιβόλων» απαιτούσε επιλογή προσώπων σύμφωνη με το θέμα της εικόνος που επρόκειτο να κατασκευαστεί και την κατάλληλη ένδυσή τους. Στη συνέχεια, τα προς φωτογράφηση πρόσωπα (κληρικοί, μοναχοί ή και δόκιμοι) στέκονταν σύμφωνα με τις υποδείξεις των ζωγράφων ώστε, σε συνθήκες ελεγχόμενου φωτισμού, να δημιουργηθούν ακριβή φωτογραφικά υποδείγματα. Χαρακτηριστική είναι ομάδα τριών κληρικών οι οποίοι, ντυμένοι με αρχιερατικά άμφια, κρατώντας Ευαγγέλια και ευλογώντας, απετέλεσαν πρότυπο για την εικόνα των Τριών Ιεραρχών (*εικ. 5α και β*). Ο ένας εξ αυτών είναι ο ίδιος ο ζωγράφος Σεραφείμ, ο οποίος, όπως φαίνεται και από άλλες φωτογραφίες, υποδύονταν συχνά ο ίδιος τα προς αγιογράφηση πρόσωπα.

Ακόμη πιο ενδιαφέρουσες, σε σχέση με τις αναζητήσεις των αγιογράφων, είναι οι φωτογραφήσεις κινήσεων και στάσεων μελών του σώματος, προκειμένου να αποδοθούν έφιπποι στρατιωτικοί άγιοι και άγγελοι ή ακόμη σκηνές με ιδιάζουσα δράση και κίνηση. Στις περιπτώσεις αυτές τα μέλη του σώματος αποτυπώνονται τμηματικά, χωρίς να εμφανίζονται τα πρόσωπα των φωτογραφιζόμενων μοναχών. Χαρακτηριστικό είναι το ευρηματικό φωτογραφικό πρότυπο για τη εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ, όπου ένας μοναχός φωτογραφίζεται κρατώντας με κατάλληλο τρόπο ένα ξύλο αντί ξίφους και έναν δίσκο σερβιρίσματος αντί ασπίδας (*εικ. 6α-β*).

Η εξοικείωση των ζωγράφων, και ιδιαίτερα του Σεραφείμ, με την εκ του φυσικού ζωγραφική, φαίνεται και σε πολλά ανέκδοτα σχέδια, τα οποία δεν αποτελούν ανθίβολα, αλλά σχεδιαστικές αποτυπώσεις περιστατικών και γεγονότων και συνοδεύουν γραπτές αφηγήσεις του πολυτάραχου βίου της αδελφότητος εν είδει ημερολογίου, που διασώζονται στο αρχείο της συνοδείας (*εικ. 7*).

Εκτός από τα προηγμένα φωτογραφικά «ανθίβολα», οι Καρτσωναίοι φωτογράφιζαν και τις ίδιες τις εικόνες που φιλοτεχνούσαν (*εικ. 8*), στοιχείο που θα πρέπει να ερμηνευτεί κυρίως ως απόπειρα δημιουργίας δειγματολογίου που θα διευκόλυνε την προώθηση της καλλιτεχνικής παραγωγής του εργαστηρίου.

Πρέπει να επισημανθεί ότι η χρήση των νέων δυνατοτήτων που πρόσφερε η φωτογραφία στους εικονογράφους δεν ήταν επινόηση των Καρτσωναίων. Η μέθοδος παραγωγής φωτογραφικών ανθιβόλων ενδεχομένως είχε εισαχθεί στο Άγιον Όρος από τους Ρώσους, οι οποίοι κατείχαν τα ηνία της καλλιτεχνικής παραγωγής στην αγιογραφία με ακραιφνώς φυσιοκρατικές αναζητήσεις, ενώ ταυτόχρονα διέθεταν και τον κατάλληλο τεχνολογικό εξοπλισμό. Παράλληλα, στο πλαίσιο του πολυεπίπεδου ρωσοελληνικού ανταγωνισμού της εποχής στον Άθωνα, τα ελληνικά καλλιτεχνικά εργαστήρια προσπαθούσαν να επιστρατεύσουν κάθε δυνατότητα ώστε να μην υπολείπονται των ρωσικών.

Χαρακτηριστικό για τον ρωσοελληνικό καλλιτεχνικό ανταγωνισμό είναι δισέλιδο σημείωμα υπό τον τίτλο «*Ειδοποίησις*», με το οποίο ο διάκονος Κο-

σμάς Βλάχος, στο τέλος του έργου του *Η χερσόνησος του Αγίου Όρους Άθω*, που εκδόθηκε το 1903, απευθύνεται στο αναγνωστικό κοινό. Ο συγγραφέας, επιθυμώντας να προωθήσει τα «*προϊόντα της αθωΐτιδος καλλιτεχνίας*», αναφέρει: *Οἱ σεβ. Ἀρχιερεῖς καὶ λοιποὶ κληρικοὶ καὶ οἱ ἐπίτροποι τῶν ἱερῶν ναῶν ἡμῶν ἐν Τουρκίᾳ, Ἑλλάδι καὶ τῇ ἀλλοδαπῇ παρακαλοῦνται ὅπως πρὶν παραγγείλωσι τὴν γραφὴν ἱερῶν εἰκόνων ζητήσωσιν ἐξ Ἄθω πρῶτον τὰς πληροφορίας αὐτῶν. Σχέδια καὶ φωτογραφικὰ ἔκτυπα εἰκόνων ἀποστέλλονται παντὶ τῷ αἰτοῦντι μετὰ προηγουμένης συνεννοήσεως καθὼς καὶ τιμολόγια*[8]. Όπως είναι φανερό από το απόσπασμα αυτό, η φωτογραφία ήδη είχε τεθεί στην υπηρεσία των ελλήνων αγιογράφων και αποδεικνύεται ότι φωτογράφιζαν τις ίδιες τις εικόνες. Επίσης στο ίδιο σημείωμα, εξαίροντας τις επιδόσεις των αγιορειτών στην μικροτεχνία, κάνει αναφορά στην χρήση φωτογραφιών ως ανθιβόλων: *Ἡ μικρογλυπτικὴ ἔφθασε μέχρι τοῦ σημείου ὥστε νά ἀντιγράφῃ πιστῶς πᾶσαν φωτογραφικὴ εἰκόνα!*[9].

Από τις μέχρι σήμερα δημοσιευμένες αγιορειτικές φωτογραφίες γνωρίζουμε ότι την μέθοδο της δημιουργίας φωτογραφικών ανθιβόλων εφάρμοζε και ο αγιογραφικός οίκος των Ιωασαφαίων[10]. Αυτό τουλάχιστον προκύπτει από φωτογραφία που δημοσιεύτηκε πρίν από μερικά χρόνια από την «Αγιορειτική Φωτοθήκη», όπου εικονίζεται μοναχός υποδυόμενος τον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο (*εικ. 9*)[11].

Όσον αφορά την τέχνη των Καρτσωναίων είναι σαφές ότι αποτελεί μία έκφραση της αγιορειτικής καλλιτεχνικής παραδόσεως, όπως αυτή διαμορφώθηκε κυρίως μετά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα κάτω από την καταλυτική επίδραση της ρωσικής αγιογραφίας. Η χρήση της φωτογραφίας δείχνει ότι οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις των εργαστηρίων δεν εξαντλούνταν στην μηχανική και τυποποιημένη αναπαραγωγή στερεότυπων προτύπων. Επιβεβαιώνεται δηλαδή ότι τους καλλιτέχνες απασχολούσαν η ακρίβεια της απόδοσης των φωτοσκιάσεων, η επεξεργασία των ανατομικών λεπτομερειών και επομένως η εξέλιξη των εκφραστικών τους μέσων.

Η δημιουργία φωτογραφικών προτύπων είναι φυσικό να θεωρηθεί ως μια γραφική εμπειροτεχνική προσπάθεια των αγιορειτών καλλιτεχνών, η οποία

8. Κοσμᾶ Βλάχου, *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω καὶ αἱ ἐν αὐτῇ μοναὶ καὶ οἱ μοναχοὶ πάλαι τε καὶ νῦν*, Ἐν Βόλῳ 1903, σ. 375.

9. Κοσμᾶ Βλάχου, *ό.π.*, σ. 374.

10. Η αδελφότητα των Ιωασαφαίων αρχικά ήταν εγκατεστημένη στα Καυσοκαλύβια, ενώ μετά τα μέσα του 20ού αι. μετεγκαταστάθηκε στις Καρυές, όπου εδρεύει μέχρι σήμερα. Φωτογραφίες των Ιωασαφαίων έχουν δημοσιευθεί σποραδικά, βλ. για παράδειγμα *Το αγιορειτικό φωτογραφικό φαινόμενο. Μια αναδρομική παρουσίαση*, Αγιορειτική φωτογραφία 5, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 62, 69, 76 και 84.

11. Βλ. *ό.π.*, σ. 70.

μόνον κατ' άκραν οικονομία θα μπορούσε να γίνει ανεκτή από την «ορθόδοξη» αντίληψη που έχουμε για την τέχνη των εικόνων. Από μία άλλη οπτική γωνία ανταποκρίνεται στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της εποχής η οποία αναζητούσε μία νέα σχέση με την παράδοση. Και όπως γνωρίζουμε, τέτοιου είδους αναζητήσεις απασχόλησαν και θα συνεχίσουν να απασχολούν τους καλλιτέχνες. Όταν, για παράδειγμα, ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης ετοίμαζε για πολλά χρόνια την τοιχογράφηση του παρεκκλησίου της Αγίας Παρασκευής στη Μυτιλήνη (το ιδιωτικό παρεκκλήσι του Στρατή Ελευθεριάδη-Teriant), θεωρούσε ότι η εργασία αυτή θα του επέτρεπε να καταθέσει μια πρόταση για την αγιογραφία στη σύγχρονη εποχή, η οποία, όπως και η ζωγραφική του, θα βασιζόταν σε μια "σκηνοθετική" προσέγγιση την οποία προετοίμαζε με φωτογραφικά μοντέλα[12]. Αναφέρει ο ίδιος: *Η βυζαντινή τέχνη στάθηκε και στέκεται ακόμα ένας μεγάλος δάσκαλος όταν θέλω να καταλάβω τις ρίζες της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Είναι ο μόνος σύνδεσμος ανάμεσα στον αρχαίο κόσμο (...) και στον νεότερο άνθρωπο. Αλλά η τέχνη δεν είναι μελέτες μόνο. Η τέχνη είναι και το θάρρος. Η απόφαση να εκφραστείς και να αναλάβεις ευθύνες απέναντι στα πράγματα. Νομίζω πως τελικά στην Αγία Παρασκευή θα κάνω μια ζωγραφική όπως κάνω κάθε μέρα. Δηλαδή εκ του φυσικού και με εντυπώσεις που έχω ζήσει. Αλλά θα ντύσω τους ανθρώπους με κοστούμια περίπου αρχαία. Κοστούμια ερασιτεχνικών παραστάσεων. Αλλά βέβαια εκείνο που με ενδιαφέρει πιο πολύ δεν είναι το εικονογραφικό μέρος ή, τουλάχιστον μόνο το εικονογραφικό. Είναι η σχέση του χώρου που θα παριστάνει με τον αληθινό χώρο μέσα στον οποίο θα υπάρχει αυτή η ζωγραφική (...) Εύχομαι η Αγία Παρασκευή να με βοηθήσει να λύσω αυτά τα προβλήματα που με παθιάζουν, γιατί είναι τα ίδια τα προβλήματα της ζωγραφικής. Διότι πάντοτε ζωγραφίζω με το χώρο αλλά ο χώρος, μέσα, μέσα σε αληθινό χώρο, μπορεί να ξυπνήσει άγνωστες δεξιοτεχνίες και στους ατζαμήδες ακόμα, αν έχουν αίσθηση των πραγμάτων*[13].

Παράλληλα ίσως θα πρέπει να ανασύρουμε την, αινιγματική για πολλούς, φωτογραφία του Γιάννη Τσαρούχη με άμφια επισκόπου, η οποία, αν και προφανώς δεν έγινε για να δημιουργηθεί ένα φωτογραφικό ανθίβολο, μπορεί ευθέως να αντιπαραβληθεί με αντίστοιχη φωτογραφία του Σεραφείμ (Κάρτσωνα) (εικ. 10 α-β). Διαπιστώνουμε ότι υπάρχει κάτι πολύ συγκεκριμένο, που συνδέει τους δύο δημιουργούς οι οποίοι «ποζάρουν» στον φακό με την ίδια ιεροπρεπή άνεση. Την μυστηριώδη αυτή αίσθηση «συγγένειας» προσδιορίζει ο

---

12. Α. Σαββάκης, *Ἰωάννης Τσαρούχης*, Αθήνα 1993, σ. 274.

13. Μ. Καραβία, *Ο στοχαστής του Μαρουσιού. Συνεντεύξεις με τον Γ. Τσαρούχη*, Αθήνα 1989². σ. 92-94. Στα αρχεία του Ιδρύματος Τσαρούχη φυλάσσεται φάκελος με μακέτες αυτής της αγιογραφήσεως που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ, βλ. Σαββάκης, *ό.π.*, 277.

Μανώλης Χατζηδάκης σε ένα κείμενό του που αναφέρεται στον Τσαρούχη: *Ο Τσαρούχης ζωγραφίζει από το φυσικό, σαν ρεαλιστής ζωγράφος που είναι. Γι' αυτό και σ' όλα σχεδόν τα έργα του οι μορφές ποζάρουν μπροστά στο ζωγράφο, ακίνητες. Υπάρχει ίσως εδώ η υπόμνηση στις στάσεις που παίρνουν οι άνθρωποι του λαού όταν φωτογραφίζονται, αλλά έχει χαθεί κάθε ειρωνική διάθεση για να μείνει –να καταξιωθεί– η τελετουργική επισημότητα της περίστασης, που ταιριάζει στο έργο*[14].

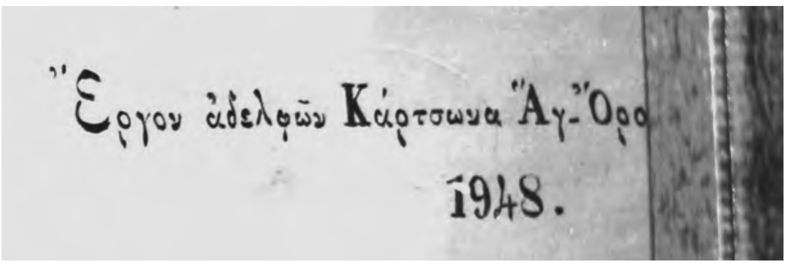
14. Μ. Χατζηδάκη, «Ο Τσαρούχης και η ελληνική ζωγραφική», εφημερίδα *Ελευθερία* 28.2.1952, αναδημοσ. στο Γ. Τσαρούχης, *Λίθον ὅν ἀπεδοκίμασαν οἱ οἰκοδομοῦντες*, Αθήνα 1989, σ. 219-220.



Εικ 1. Οι αδελφοί Καρτσωναίοι. Φωτογραφία του τούρκου φωτογράφου Αλή Σαμή Μπέη. Από το λεύκωμα *Ο φιλέλληνας οθωμανός φωτογράφος Ali* Sami, Αγιορειτική Φωτοθήκη - Αρχείο Χρήστου Καλεμκερή, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 82. Οι φωτογραφίες του Αλί Σαμή από το Άγιον Όρος θεωρείται ότι ελήφθησαν κατά τα έτη 1925-1927.



Εικ. 2α-β. Τύπος υπογραφής των αδελφών Καρτσωναίων από εικόνες του ι. Ναού Αγ. Γεωργίου στα Γιανιτσά.





Εικ. 3. *Ο* (μοναχός) *φωτογράφος Προκόπιος παρασκευάζει φωτογραφικά χημικά στις Καρυές.* Φωτογραφία περί το έτος 1920 (από το βιβλίο της εκθέσεως *Εικόνες μοναχικές. Η φωτογραφία στο Άγιον Όρος, 1850-1940.* Μέγαρο Μουσικής Αθηνών Δεκέμβριος 1996-Ιανουάριος 1997).



Εικ. 4. Φωτογραφικό αρχείο αδελφότητος Καρτσωναίων: Συνοδεία κελλιωτών.





Εικ. 5. Φωτογραφικό αρχείο αδελφότητος Καρτσωναίων: α. Οι αδελφοί Καρτσωναίοι φωτογραφιζόμενοι ως Τρεις Ιεράρχες (πάνω). β. Οι Τρεις Ιεράρχες. Φορητή εικόνα των αδελφών Καρτσωναίων από δική τους φωτογράφηση (δεξιά).





Εικ. 6. Φωτογραφικό αρχείο αδελφότητος Καρτσωναίων: α. Μοναχός φωτογραφίζεται κατά την στάση του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (πάνω). β. Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ. Εικόνα των αδελφών Καρτσωναίων από δική τους φωτογράφηση (αριστερά).



Εικ. 7. Φωτογραφικό αρχείο αδελφότητος Καρτσωναίων: Στρατιώτης καθισμένος. Σχέδιο αδελφών Καρτσωναίων από δική τους φωτογράφηση.



Εικ. 8. Φωτογραφικό αρχείο αδελφότητος Καρτσωναίων: Η Αποκαθήλωσις. Φορητή εικόνα αδελφών Καρτσωναίων από δική τους φωτογράφηση.



Εικ. 9. «*Κατά Χριστόν σαλός υποδυόμενος τον Ιωάννη τον Πρόδρομο. Ζωγραφικό μοντέλο του αγιογραφικού οίκου των Ιωασαφαίων σε δική τους φωτογράφηση. Περίοδος μεσοπολέμου*» (από το βιβλίο *Το αγιορειτικό φωτογραφικό φαινόμενο. Μια αναδρομική παρουσίαση*, Αγιορειτική φωτογραφία 5, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 70).





Εικ. 10. α. Ο Γιάννης Τσαρούχης φωτογραφιζόμενος ως επίσκοπος (Α. Σαββάκη, *Ἰωάννης Τσαρούχης*, Αθήνα 1993, φωτογρ. παράρτημα - εικ. χωρίς αριθμό) (πάνω αριστερά). β. Φωτογραφικό αρχείο αδελφότητος Καρτσωναίων: Ο μοναχός Σεραφείμ Κάρτσωνας φωτογραφιζόμενος ως επίσκοπος (πάνω δεξιά).

Ανδρομάχη Κατσελάκη - Μαρία Νάνου

ΑΝΘΙΒΟΛΑ-ΣΧΕΔΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΜΑΚΡΗ-ΜΑΡΓΑΡΙΤΗ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΑ ΤΟΠΙΚΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ (18ος-19ος ΑΙ.)

Τις τελευταίες δεκαετίες η δημοσίευση άγνωστων συνόλων σχεδίων εργασίας-ανθιβόλων[1] πρόσφερε στην έρευνα νέες και πολύτιμες μαρτυρίες για το τεχνολογικό υπόβαθρο της μεταβυζαντινής και νεότερης εκκλησιαστικής ζωγραφικής[2]. Ανάμεσά τους η Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη, η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό το 2007 στο Μουσείο της Περγάμου στο Βερολίνο, στο πλαίσιο της έκθεσης «ANTHIVOLA, Malvorlagen für sacrale Kunst»[3], και συνοδεύτηκε από έναν ευσύνοπτο αλλά κατατοπιστικό κατάλογο[4].

Τη Συλλογή συγκροτούν εικοσιτέσσερα σχέδια, τα οποία, σύμφωνα με τη μαρτυρία των κατόχων τους, προέρχονται από το αρχείο του Ανέστη Γιαννούλη. Αγιογράφος ο ίδιος και ταυτόχρονα απόγονος μαθητή Χιονιαδιτών ζωγράφων[5], διατηρούσε σημαντικό αριθμό σχεδίων εργασίας από το γνωστό στην έρευνα αρχείο των αδελφών Χριστοδούλου και Θωμά, γιων του ζωγράφου Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά από τους Χιονιάδες της Ηπείρου[6].

---

1. Η λέξη *ανθίβολο* παραπέμπει ετυμολογικά στο ρήμα *αντιβάλλω*, καθώς δημιουργείται «*διά της αντιβολής, ως ακριβές αποτύπωμα του πρωτοτύπου*», βλ. *Κειμήλια Πρωτάτου* 2006, σ. 130 (Μ. Βασιλάκη). Τα σχέδια εργασίας μνημονεύονται για πρώτη φορά ως *αθίβολα* ή *ανθίβολα* σε έγγραφο του 1560, βλ. Βασιλάκη 1995, σσ. 36-37.

2. Μπούρα-Τσιγκάκου 1983, σσ. 22-30. Αναδημοσίευση της ίδιας μελέτης στα αγγλικά βλ. Bouras-Tsigakou 1984, σσ. 50-56. Πρβλ. επίσης, Bouras 1987, σσ. 54-56. Vassilaki 1993-1994, σσ. 271-284. Βασιλάκη 1995, σσ. 9 κ.ε. Vassilaki 2000, σσ. 71-75. Βασιλάκη 2002, σσ. 307-318. Kalafatis 2003, σσ. 143-149. *Εκ Χιονιάδων* 2004, σσ. 9 κ.ε. Μπονόβας-Νάνου-Τουτός 2005, σσ. 35-49. Νάνου 2005α, σσ. 155-178. Νάνου 2005β, σσ. 91-92. Nanou (υπό έκδοση).

3. Κατσελάκη-Νάνου 2008, σσ. 13-32.

4. *Anthivola-Malvorlagen* 2007.

5. Παΐσιος 1962, σ. 12. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, σσ. 17-18. Κατσελάκη-Νάνου 2008, σσ. 14-16.

6. Για το οικογενειακό εργαστήριο των Μαρινάδων ζωγράφων, βλ. Παΐσιος 1962, σσ. 26,

Πρόκειται για σχέδια στην πλειονότητά τους μεγάλων διαστάσεων και διαφόρων τύπων, όσον αφορά στην τεχνική κατασκευής τους. Αριθμητικά υπερέχουν τα σχέδια με ελεύθερο χέρι καμωμένα τα περισσότερα με κάρβουνο. Ακολουθούν τα έκτυπα, τα οποία αποτελούν ακριβείς αποτυπώσεις του προς αντιγραφήν έργου, ενώ άξιο μνείας είναι ότι απουσιάζει από τη Συλλογή ο παλαιότερος τύπος, αυτός του διάτρητου ανθιβόλου, στοιχείο που συνδέεται πιθανόν με τη σχετικά όψιμη περίοδο παραγωγής τους (19ος αι.). Σε ορισμένα από αυτά συνδυάζονται περισσότερα του ενός υλικά, όπως για παράδειγμα μολύβι και κάρβουνο ή σινική, ενώ σε αρκετά από αυτά προστίθενται υδατοχρώματα, τα οποία ζωντανεύουν την παράσταση υποδεικνύοντας το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα. Αυτού του τύπου ανθίβολα-σχέδια αποτελούσαν σπουδή του ζωγράφου στο χρώμα, ενώ πολύ πιθανό προορίζονταν και για επίδειξη στον παραγγελιοδότη. Η αναγραφή οδηγιών και υποδείξεων για την επιλογή των χρωμάτων της παράστασης αποτελεί ένα ακόμη τεχνικό χαρακτηριστικό ορισμένων ανθιβόλων, υπογραμμίζοντας το ρόλο και τη χρήση τους ως «εργαλείων» δουλειάς, τα οποία καθοδηγούν με ασφάλεια τους ζωγράφους στα επόμενα στάδια της εργασίας τους[7].

Από τα πιο αξιόλογα σχέδια της Συλλογής τα δύο παλαιότερα, με το Χριστό Παντοκράτορα (τέλη 18ου - αρχές 19ου αι.)[8] και την Παναγία Οδηγήτρια (τέλη 18ου - αρχές 19ου αι.)[9], αντιπροσωπεύουν μία λόγια για την εποχή εικαστική έκφανση.

Ο Χριστός (**Εικ. 1**) αποδίδεται σε τύπο γνωστό από παλαιολόγεια έργα, με λαμπρό δείγμα την εικόνα του Παντοκράτορος του 14ου αιώνα από το ναό της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης[10]. Κύρια χαρακτηριστικά του τύπου είναι το απελευθερωμένο από το ιμάτιο δεξιό χέρι του Κυρίου, ο τρόπος ευλογίας με την παλάμη προς τα έξω και ενωμένους τον αντίχειρα με τον παράμεσο, και το ανοιχτό ευαγγέλιο, το οποίο ο Χριστός συγκρατεί από το κάτω μέρος.

Στα μεταβυζαντινά χρόνια ανάλογο εικονογραφικό σχήμα υιοθετούν ονομαστοί Κρητικοί ζωγράφοι του 16ου αιώνα, όπως ο Θεοφάνης σε δύο εικόνες του Χριστού που βρίσκονται στις Μονές Μεγίστης Λαύρας (περί το 1535) και

34-37, 39-40. Μακρής 1981, σσ. 20-21, 26-27, 42-43, 46-50. *Εκ Χιονιάδων* 2004, σσ. 9 κ. εξ. Ιδιαίτερα για τον Αναστάσιο Παπακώστα Μαρινά, βλ. Νάνου 2005α, σσ. 158-159, 170-177. Νάνου 2005β, σσ. 90-91.

7. Κατσελάκη-Νάνου 2008, σσ. 19-20.

8. Έκτυπο σχέδιο, χειροποίητο χαρτί (86 x 51,5 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 6 (M. Nanou).

9. Σχέδιο έκτυπο σε χειροποίητο χαρτί (75,5 x 31,5 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 18 (A. Katselaki).

10. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2002, αριθ. 55 (Ν. Χατζηδάκη), όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

Ιβήρων (μεταξύ 1535-1545)[11] και ο Μιχαήλ Δαμασκηνός στην εικόνα του Παντοκράτορος στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Κέρκυρας (β΄ μισό 16ου αι.)[12]. Παράλληλα, τον ίδιο τύπο παρακολουθούν και έργα του βορειοελλαδικού και νότιου βαλκανικού χώρου, όπως η δεσποτική εικόνα του Χριστού στο τέμπλο του Αγίου Αθανασίου Θεσσαλονίκης (περί το 1560), η οποία βάσιμα αποδίδεται στο χρωστήρα του Φράγγου Κατελάνου[13], καθώς και δύο ακόμη εικόνες του ονομαστού ζωγράφου Ονουφρίου, οι οποίες σήμερα βρίσκονται η πρώτη στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης στην Κορυτσά και η άλλη στο Μουσείο του ζωγράφου στο Βεράτι[14]. Κατά το 18ο αιώνα ο Κεφαλονίτης ζωγράφος Ανδρέας Καραντινός επαναλαμβάνει τον ίδιο τύπο σε ενυπόγραφη εικόνα του Παντοκράτορος (1704), σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο[15], όπως και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στη δεσποτική εικόνα του Χριστού στο κελλί του στις Καρυές (1711)[16]. Παρομοίως απεικονίζεται ο Κύριος σε εικόνα στην αθωνική Μονή Αγίου Παύλου[17], η οποία αποδίδεται στον κύκλο του εργαστηρίου του Διονυσίου (1711-1734), ενώ ανάλογα πρότυπα επιβιώνουν σε έργα συντηρητικού χαρακτήρα μέχρι και το 19ο αιώνα με ωραίο δείγμα την εικόνα του Παντοκράτορος του Κεφαλονίτη ζωγράφου Γερασίμου Κόκκινου (1802)[18].

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Κυρίου στο σχέδιό μας παραπέμπουν σε δύο ανθίβολα της πρώην Συλλογής Γιαννούλη με την κεφαλή του Χριστού[19], τα οποία συνδέονται με έργα ζωγράφων από το Καπέσοβο[20]. Στο ίδιο εργαστήριο οδηγούν και οι παρόμοιες με το σχέδιό μας τοιχογραφίες του Παντοκράτορος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1795)[21] και στη Μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα Ζαγορίου (1800)[22], καθώς και η εικονογραφικά πλησιέστερη στην παράστασή μας ανυπόγραφη δεσποτική εικόνα του Χρι-

11. Βλ. αντιστοίχως, Chatzidakis 1969-1970, εικ. 45. *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αριθ. 2.41 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

12. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 19, σ. 42, εικ. 21, 109, 341Δ.

13. Τούρτα 2002, σσ. 287-291, εικ. 1.

14. Βλ. αντιστοίχως, *Ikonen aus Albanien* 2001, αριθ. 2, σ. 44. *Icons of Berat* 2003, αριθ. 13, σσ. 77-78.

15. *Νέα Αποκτήματα* 1997, αριθ. 33, σσ. 108-109, όπου περισσότερα παραδείγματα για τη διάδοση της παράστασης αυτής στην Επτάνησο.

16. Κακαβάς 1994, σσ. 185-186, εικ. 1, 5. Kakavas 2008, σσ. 205-206, εικ. 149.

17. Βασιλάκη 1998, 155, 158, εικ. 82. Kakavas 2008, εικ. 155.

18. Η εικόνα βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, βλ. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σσ. 98-99, εικ. 49.

19. Τη Συλλογή απέκτησε πρόσφατα η Νομαρχία Ιωαννίνων.

20. *Εκ Χιονιάδων* 2004, αριθ. 59α, 60 (Μ. Νάνου).

21. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, εικ. στη σ. 50.

22. Καμαρούλιας 1996, τόμ. Α΄, σ. 542, εικ. 699.

στού, άλλοτε στο τέμπλο του παρεκκλησίου του Αγίου Μηνά στο ναό του Αγίου Χαραλάμπους Βρυσοχωρίου (1813)[23] (**Εικ. 2**). Τα παραπάνω επιτρέπουν την απόδοση του σχεδίου σε εργαστήριο Καπεσοβιτών ζωγράφων και τη χρονολόγησή του στα τέλη του 18ου ή στις αρχές του 19ου αιώνα[24].

Η Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα (**Εικ. 3**), σε στάση επίσημη και αυστηρή, που αποπνέει ιερατική μεγαλοπρέπεια, παρακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο που καθιερώνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική με την περίφημη εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στη Μονή της Πάτμου (β′ μισό 15ου αι.)[25]. Ο τύπος αυτός θα γνωρίσει μεγάλη απήχηση, όπως δηλοποιούν τρεις τουλάχιστον εικόνες που εντοπίζονται σε εκκλησίες του νησιού και οι οποίες αντιγράφουν πιστά το κρητικό πρότυπο[26]. Τους επόμενους αιώνες το δόκιμο υπόδειγμα απαντά σε σημαντικά έργα, όπως η παράσταση σε κεντρικό φύλλο τριπτύχου στην Πινακοθήκη Τετριακώφ (γύρω στα 1500)[27], η σύγχρονή της εικόνα στο Museo Civico του Λιβόρνο (γύρω στα 1500)[28], η ωραία εικόνα στην Ενορία Βραχασίου Κρήτης (17ος αι.)[29], και αυτή με την υπογραφή του Γεωργίου Νομικού, στο Μουσείο Μπενάκη (τέλη 17ου αι.)[30]. Παράλληλα το κεντρικό θέμα των δύο μορφών θα βρει εφαρμογή σε έργα στα οποία τη Θεοτόκο συνοδεύουν ποικίλες προσωνυμίες, με πιο συχνή αυτήν της Κυρίας των Αγγέλων[31], αλλά και σε σύνθετες παραστάσεις, όπως η Παναγία η Βάτος στη Συλλογή Λοβέρδου, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (16ος αι.)[32]. Στο σχέδιο της Συλλογής Μακρή-Μαργαρίτη, η πιστή αντιγραφή, σε όλες τις λεπτομέρειες, της κρητικής εικόνας επιβεβαιώνουν τη διάδοση και αποδοχή που γνώρισε η δημιουργία του Ρίτζου αιώνες αργότερα.

Στο ανθίβολό μας η παράσταση αποδίδεται με σχέδιο σταθερό και καθαρό. Οι δύο ιερές μορφές, με πλατιά σωματική διάπλαση και αυστηρό παράστημα,

---

23. Αδημοσίευτη. Βλ. Κατσελάκη-Νάνου 2009 (υπό έκδοση), αριθ. 6 (Μ. Νάνου).

24. Στην τ. Συλλογή Γιαννούλη έχει ήδη εντοπιστεί ικανός αριθμός σχεδίων, τα οποία σχετίζονται άμεσα με έργα Καπεσοβιτών ζωγράφων. Για τη σχέση του αρχείου των σχεδίων-ανθιβόλων των Μαρινάδων ζωγράφων με καπεσοβίτικα έργα, βλ. *Εκ Χιονιάδων* 2004, σσ. 11-12 (Μ. Νάνου), σσ. 25-26 (Ν. Τουτός). Νάνου 2005α, σσ. 160-177. Νάνου 2005β, σσ. 91-92.

25. Χατζηδάκης 1977, αριθ. 10, σ. 61, πίν. 12.

26. Χατζηδάκης 1977, αριθ. 81, 120, 118.

27. *Κάλλος της Μορφής* 1995, αριθ. 6 (Γ. Σιντορένκο).

28. Ν. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 20.

29. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αριθ. 2 (Y. Piatnisky).

30. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σ. 244, εικ. 156. Για άλλα παραδείγματα βλ. Κατσελάκη-Νάνου 2009 (υπό έκδοση), αριθ. 18 (Α. Κατσελάκη).

31. Για σχετικά παραδείγματα βλ. Κατσελάκη-Νάνου 2009 (υπό έκδοση), αριθ. 18 (Α. Κατσελάκη).

32. *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2002, αριθ. 11 (Α. Κατσελάκη).

έχουν έκφραση σοβαρή, μεστή και συνάμα μελαγχολική. Τεχνοτροπικά εμφανής είναι η συνάφεια του σχεδίου με τις τοιχογραφημένες παραστάσεις σε ναούς που εντοπίζονται κυρίως στην περιοχή των Ιωαννίνων, όπως στις Μονές του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Λυκοτρίχι (1759)[33], της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καπέσοβο (1761)[34] και του Αγίου Ιωάννη Ρογκοβού στο Τσεπέλοβο (1765)[35], που ιστόρησαν οι Καπεσοβίτες Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος. Ιδιαίτερη ωστόσο ομοιότητα διαπιστώνουμε με ανθίβολο άλλοτε στη Συλλογή Γιαννούλη, σήμερα στη Νομαρχία Ιωαννίνων, με την κεφαλή της Παναγίας[36]. Η ταύτισή τους τόσο στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά της μορφής, όσο και στην τεχνική ενισχύουν την απόδοσή τους στο χέρι του ίδιου ζωγράφου. Επιπλέον η άμεση σχέση τους με το έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων μας επιτρέπει την ελκυστική υπόθεση ότι και τα δύο σχέδια οφείλονται στην καλλιτεχνική παραγωγή καπεσοβίτικου εργαστηρίου που δραστηριοποιείται στα τέλη του 18^{ου} ή στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, και μάλιστα σε ζωγράφο άξιο με στέρεη γνώση του αρχετύπου, ο οποίος αναπαράγει με συνέπεια και δεξιότητα δόκιμα κρητικά πρότυπα.

Ειδικότερα με έργα Χιονιαδιτών ζωγράφων συνδέονται αρκετά σχέδια της Συλλογής Μακρή-Μαργαρίτη. Στο πρώτο (**Εικ. 4**), η υψίκορμη ολόσωμη μορφή γέροντα ιεράρχη αποπνέει επισημότητα και ιεροπρέπεια[37]. Η προοπτική απόδοση των αμφίων χαρακτηρίζει σειρά έργων του 19^{ου} αιώνα με απεικονίσεις ιεραρχών, όπως η χαλκογραφία του αγίου Νικολάου που προέρχεται από αρχείο Χιονιαδιτών ζωγράφων, σήμερα στο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης[38]. Ωστόσο οι καθαρές άκαμπτες γραμμές του λιτού σχεδίου δημιουργούν την αίσθηση μιας μορφής στατικής και επίπεδης. Παρομοίως αποδίδονται οι άγιοι Ελευθέριος και Σπυρίδων (**Εικ. 5**) σε δύο εικόνες στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Τσεπέλοβο (1865) και οι Τρεις Ιεράρχες σε μικρών διαστάσεων εικόνα στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (1874), όλες ενυπόγραφα έργα του Χιονιαδίτη Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά[39]. Οι ομοιότητες σχεδίου και εικόνων ακόμη και σε λεπτομέρειες, όπως ο διάκοσμος στα ωμοφόρια, τα επιγονάτια, τις σταχώσεις και τις μίτρες, επιτρέπουν την απόδοση του σχεδίου στο χέρι του Αναστασίου και τη χρονολόγησή του στο δεύτερο μισό του 19^{ου}

33. Κωνστάντιος 2001, σ. 96, πίν. 18β, 120α.

34. Κωνστάντιος 2001, πίν. 108^{α}. Ημερολόγιο 2003, χ.σ.

35. Αδημοσίευτη. Για το ναό βλ. Κωνστάντιος 2001, σσ. 102-103 και σποράδην.

36. Αδημοσίευτο.

37. Αμφίγραπτο (;) σχέδιο με κάρβουνο σε βιομηχανικό χαρτί (99 x 28,5 εκ.). *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 9 (Μ. Nanou).

38. Μακρής 1981, σ. 58, εικ. 23.

39. Αδημοσίευτες (αρχείο Μ. Νάνου, φωτογράφηση Κ. Ιγνατιάδης).

αιώνα. Επιπλέον η φυσιογνωμική ομοιότητα της μορφής του σχεδίου με τον άγιο Αθανάσιο σε τοιχογραφία του ίδιου ζωγράφου στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου στο Τσεπέλοβο (1864)[40], οδηγούν στην ταύτισή της με τον Αλεξανδρινό ιεράρχη.

Με τον Αναστάσιο Μαρινά συνδέεται πιθανόν και το έκτυπο σχέδιο με την Παναγία Οδηγήτρια (19ος αι.) (**Εικ. 6**)[41]. Ο φυσιογνωμικός τύπος της αριστεροκρατούσας Θεοτόκου με κύρια χαρακτηριστικά την κλίση της κεφαλής, το αβρό, νεανικό πρόσωπο, το περίγραμμα του οποίου δηλώνεται με μονοκοντυλιά, τα λοξά μάτια στεφανωμένα από σπαθωτά φρύδια, το ραδινό λαιμό, τη διάχυτη θλίψη στην έκφραση, και τη μαλακή αναδίπλωση του μαφορίου στο στήθος, χρησιμοποιείται σε ποικίλους εικονογραφικούς τύπους της Βρεφοκρατούσας από το 15ο αιώνα και εξής. Διατυπωμένος με τα εκφραστικά μέσα της τέχνης της ηπειρωτικής Ελλάδας απαντά σε έργα του Φράγγου Κατελάνου, όπως στην πίσω όψη αμφίγραπτης εικόνας, η οποία εύστοχα αποδόθηκε στο χρωστήρα του (16ος αι.)[42], και σε πλήθος εικόνων βορειοελλαδικών εργαστηρίων, όπως η Θεοτόκος Γαλακτοτροφούσα του Γαλατσιάνου μοναχού Μακαρίου (1784)[43], και οι δύο σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Τον τύπο αυτόν υιοθετούν και αγιογράφοι που δρουν στην ευρύτερη περιοχή της Βαλκανικής, όπως σε δύο εικόνες στη Βουλγαρία. Η πρώτη με την Παναγία Οδηγήτρια στο ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Ossenovo, είναι έργο του Toma Vishanov, ενώ η δεύτερη με την Παναγία Ελεούσα, στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Σόφιας, φέρει την υπογραφή του Christo Dimitrov (19ος αι.)[44].

Σημαντικές ωστόσο αναλογίες του σχεδίου μας διαπιστώνουμε με την ωραία τοιχογραφία στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, καθώς και με δύο εικόνες με την Παναγία Ελεούσα, η πρώτη στην Άνω Παναγιά Τσεπελόβου (1864)[45] και η άλλη στο ναό του Χριστού Σωτήρα στα Άνω Πεδινά (1884) (**Εικ. 7**)[46], ενυπόγραφο έργο του Αναστασίου Μαρινά, γεγονός που συνηγορεί στην απόδοσή τους στο εργαστήριο των Μαρινάδων και στη χρονολόγηση του σχεδίου μας επίσης στο 19ο αιώνα.

---

40. Αδημοσίευτη (αρχείο Μ. Νάνου).

41. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (58,5 x 38,5 εκ.), *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 20 (A. Katselaki).

42. Τούρτα 2002, σσ. 292-294, εικ. 5.

43. *Ikonen Bilder in Gold* 1993, αριθ. 60 (Ch. Baltojianni).

44. Matakieva-Lilkova 1994, αριθ. 63, 82, αντιστοίχως.

45. Αδημοσίευτη, βλ. Κατσελάκη-Νάνου 2009 (υπό έκδοση), αριθ. 21, εικ. 21.37 (Μ. Νάνου).

46. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, εικ. στη σ. 90.

Στην καλλιτεχνική παραγωγή του Αναστασίου παραπέμπει και το έκτυπο σχέδιο του Χριστού Σωτήρος του κόσμου[47] (**Εικ. 8**). Το σχέδιο αποκλίνει από την καθιερωμένη εικονογραφία του Παντοκράτορος στο φυσιογνωμικό τύπο του Κυρίου με τη λυτή μακριά κόμη, που εικονογραφικά παραπέμπει στη βυζαντινή παράσταση του Αγίου Μανδηλίου[48], απαντά ωστόσο συχνά από το 18ο αιώνα και εξής σε παραστάσεις του Παντοκράτορος στον ελλαδικό[49] και βαλκανικό χώρο[50] και τη Ρωσία[51]. Επιπλέον, διαφοροποιείται από τα γνωστά, καθώς το Ευαγγέλιο, που συνήθως κρατεί ο Κύριος, αντικαθίσταται στο σχέδιό μας από τη σφαίρα της οικουμένης, στοιχείο που επιχωριάζει σε δυτικά χαρακτικά και ζωγραφικά έργα[52] με παραστάσεις του Χριστού Σωτήρος του κόσμου.

Εικονογραφικά παράλληλα εντοπίζουμε κυρίως σε εικόνες Χιονιαδιτών, με παλαιότερη γνωστή αυτή του Ζήκου με παραστάσεις του Χριστού Σωτήρος του κόσμου στο Σεπτό Οίκο του Αγίου Γεωργίου του Νεομάρτυρος στα Γιάννενα (περί το 1838)[53]. Ωστόσο, η ταύτιση σε σημεία του ανθιβόλου με δύο εικόνες του Χριστού Σωτήρος στον ομώνυμο ναό στα Άνω Πεδινά Ζαγορίου, εκ

47. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (37,4 x 26,7 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 4 (Μ. Nanou).

48. Grabar 1931, σ. 5, πίν. I-IV. Βλ. παρακάτω, υποσ. 64.

49. Από τα παλαιότερα γνωστά παραδείγματα Παντοκράτορος με λυτή κόμη είναι η εικόνα του Χριστού ένθρονου στο τέμπλο του ναού του καθίσματος του Αγίου Σίμωνος πλησίον της Μονής Σιμωνόπετρας (1702) (*Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αρίθ. 2.110, σ. 176 [Ι. Ταβλάκης]), ενώ σημαίνουσα θέση για την εμφάνιση του στοιχείου αυτού στη χιονιαδίτικη ζωγραφική κατέχει εικόνα του Παντοκράτορος στον Άγιο Αθανάσιο στους Χιονιάδες (π. 1755), πιθανό έργο του πρώτου γνωστού Χιονιαδίτη ζωγράφου Κώνστα Θεοδόση, βλ. Παΐσιος 1962, σ. 13, εικ. 3. Άλλα παραδείγματα με το ίδιο θέμα, βλ. Ζίας-Καδάς 1998, σ. 268, εικ. 245. Μακρής 1991, σ. 93. *Κεφαλονιά 1994*, εικ. 256, 303.

50. Paskaleva 1987, αριθ. 135. *Εικόνες Αλβανίας* 2006, αριθ. 64, 68.

51. Icone Russe 2003, αριθ. 319, 332, 395, 408, 409, 412.

52. Βλ. ανάλογη παράσταση του Χριστού σε πίνακα του Dürer στο Metropolitan Museum στη Νέα Υόρκη (αρχές 16ου αι., αδημοσίευτο) και του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στον καθεδρικό ναό του Τολέδου και στο Μουσείο Greco στην Ισπανία (*Ελ Γκρέκο* 1999, αριθ. 86, σσ. 460-461). Για το ίδιο θέμα σε χαρακτικά έργα, βλ. New Hollstein Engravings 1999, αριθ. 72, σσ. 70, 72. New Hollstein Engravings 2000, αριθ. 54, 58, 78, 86. New Hollstein Engravings 2002, αριθ. 555/II, 555a-c.

53. Αδημοσίευτη, φωτογράφηση Κ. Ιγνατιάδης. Ευχαριστούμε τον κ. Κ. Σκούρτη για την υπόδειξη της εικόνας και την επισήμανση συναφών απεικονίσεων του Χριστού σε χιονιαδίτικα έργα. Πρβλ. δύο φορητές εικόνες του 19ου αιώνα στον Άγιο Αθανάσιο Χιονιάδων, δύο τοιχογραφίες στον τρούλο και στο κτιστό τέμπλο στο ναό του Γενεσίου της Θεοτόκου στα Καβάσιλα Κονίτσης (1864) (Σιούλης 2008, εικ. στη σ. 104 και Τσούβαλη 2008, εικ. στη σ. 111, αντιστοίχως), και στον τρούλο του Αγίου Δημητρίου στη Βούρμπιανη (αρχές 20ού αι., αδημοσίευτη).

των οποίων τη μία υπογράφει ο Αναστάσιος στα 1884[54] (**Εικ. 9**), επιτρέπει τη χρονολόγησή του στα τέλη του 19ου αιώνα και την απόδοσή του στο χρωστήρα του ιδίου ή των επιγόνων του.

Με τον Χιονιαδίτη Χριστόδουλο Μαρινά, γιο του Αναστασίου, συνδέεται το έκτυπο σχέδιο με τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα[55] (**Εικ. 10**). Στη σύνθεση, δημιουργία των μέσων του 14ου αιώνα[56], εισάγονται με εκλεκτική διάθεση στοιχεία από δόκιμα έργα της επτανησιακής ζωγραφικής, όπως η περίτεχνη μίτρα[57] και ο μπαρόκ ξυλόγλυπτος θρόνος[58], τα οποία από το 18ο αιώνα υιοθετούν και οι Ηπειρώτες ζωγράφοι από το Καπέσοβο[59], τη Σαμαρίνα[60] ή τους Χιονιάδες[61], επιβεβαιώνοντας τη στενή εξάρτησή τους από την τέχνη των Ιονίων.

Δύο πανομοιότυπες με το σχέδιό μας εικόνες εντοπίστηκαν στο Κομπότι της Άρτας, στους ναούς του Αγίου Γεωργίου και της Ευαγγελίστριας αντιστοίχως. Η πρώτη φέρει χρονολογία 1743, ενώ τη δεύτερη υπογράφουν στα 1876 οι Χιονιαδίτες Δημήτριος, Απόστολος, Σωκράτης και Χριστόδουλος Μαρινάς[62] (**Εικ. 11**). Η προέλευση του σχεδίου από το αρχείο των Μαρινάδων μας επιτρέπει την ελκυστική υπόθεση ότι αυτό αντιγράφει την παλαιά εικόνα του 1743, με σκοπό την παραγωγή όμοιάς της στα 1876.

Τέλος, η πιο όψιμη χρονολογικά σειρά τεσσάρων έκτυπων ανθιβόλων αποτυπώνει τη ρήξη, που συντελείται στη ζωγραφική του ελλαδικού χώρου, κατά το 19ο αιώνα και κορυφώνεται στις αρχές του 20ού, οπότε η νεορωσική και η ναζαρηνή τέχνη τοποθετούν οριστικά στο περιθώριο τη μακραίωνη βυζαντινή παράδοση.

Στο πρώτο ο Χριστός[63] (**Εικ. 12**) σε δόκιμο εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα, αποκλίνει από τα καθιερωμένα, καθώς η βοστρυχωτή κόμη πέ-

---

54. Αδημοσίευτες (αρχείο Μ. Νάνου, φωτογράφηση Κ. Ιγνατιάδης).

55. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (87,5 x 60 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 2 (M. Nanou).

56. Παπαμαστοράκης 1993-1994, σσ. 67-76, εικ. 1-9.

57. Πανομοιότυπη μίτρα φορεί ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην εικόνα του Κρητικού ιερέα και ζωγράφου Στεφάνου Τζανκαρόλα (τέλη 17ου-αρχές 18ου αι.), βλ. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 129, εικ. 61, 303.

58. Παρόμοιας αντίληψης πολυτελείς και με ανθρωπόμορφο διάκοσμο ξυλόγλυπτους θρόνους εισάγει ο Εμμανουήλ Τζάνες, με αξιόλογο δείγμα την εικόνα της αγίας Θεοδώρας στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, βλ. Κατσελάκη 1995, σσ. 134-136, εικ. 1, 4, 8, 9, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

59. *Ναός Αγίου Νικολάου* 2000, σ. 9, εικ. 7. Νάνου 2005α, σσ. 173-174, εικ. 16, 17.

60. Μακρής 1991, σ. 95

61. Νάνου 2005α, σσ. 172-173.

62. Γιαννούλης 2002, εικ. 56-59 και 65, αντιστοίχως.

63. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (110 x 68 εκ.). *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 5 (A. Katselaki).

φτει ελεύθερα και στους δύο ώμους (β′ μισό 19^{ου} αι.). Το στοιχείο αυτό που έλκει την καταγωγή του από την εικονογραφία του Αγίου Μανδηλίου[64], κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους, και ίσως με επίδραση από την τέχνη της Δύσης, εισάγεται σταδιακά και σε άλλες παραστάσεις, κυρίως αυτές που ανήκουν στον κύκλο του Πάθους (Άκρα Ταπείνωση, Χριστός Ελκόμενος, Σταύρωση κ.λπ.)[65]. Στην εικονογραφία του Παντοκράτορα απαντά πιθανόν για πρώτη φορά το 18^{ο} αιώνα, στην εικόνα της αθωνικής Μονής Σίμωνος Πέτρας (1702)[66]. Επιπλέον, στο σχέδιό μας η μορφή αποδίδεται όρθια έως τους μηρούς, στάση που μοιάζει να κατάγεται από μεγαλύτερη σύνθεση με τον Χριστό ολόσωμο. Η παραλλαγή αυτή, με μικρές διαφοροποιήσεις, γνωστή από έργα Κρητικών και Επτανήσιων ζωγράφων, όπως η εικόνα από την Κεφαλονιά με υπογραφή του Εμμανουήλ Τζάνε (1680)[67] και αυτή του Ανδρέα Καραντινού (1704)[68], και οι δύο σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, θα βρει μεγάλη απήχηση στην ευρύτερη Βαλκανική[69].

Ο συνδυασμός της όρθιας στάσης του Κυρίου με τον ιδιαίτερο τρόπο απόδοσης της μορφής –γλυκερή έκφραση, πλατιά σωματική διάπλαση, φορέματα που κολπώνονται με βαθιές πτυχές–, φαίνεται να επιχωριάζει στην καλλιτεχνική παραγωγή της Ηπείρου, όπως μαρτυρεί σημαντικός αριθμός έργων, για παράδειγμα οι δεσποτικές εικόνες στη Μονή των Φιλανθρωπηνών[70], στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Αθανασίου Ιωαννίνων και στο παρεκκλήσιό του (1863), στον Άγιο Νικόλαο στους Κήπους (1860), στην Άνω Παναγιά στο Τσεπέλοβο (1860-1865)[71], στη Μονή Κάτω Παναγιάς Άρτας[72], καθώς και

---

64. Η εικονογραφία της παράστασης διαμορφώνεται στη σλαβικής προέλευσης εικόνα του Αγίου Μανδηλίου, σήμερα στον καθεδρικό ναό του Laon της Γαλλίας (12^{ος} αι.) (*Faith and Power* 2004, αριθ. 95 [A. Weyl Carr], όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία). Πρβλ. και υποσ. 48 του παρόντος κειμένου.

65. Βλ. πρόχειρα *Βυζαντινή Μεταβυζαντινή Τέχνη* 1986, αριθ. 111 (Μ. Χατζηδάκης), *Πύλες Μυστηρίου* 1994, αριθ. 3 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου), Ν. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 33, 35. *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αριθ. 2. 39 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας), 2. 116 (Λ. Τόσκα), *Ιεροτελεστία και Πίστη* 1999, αριθ. 10 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας), *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον* 2002, αριθ. 138-142.

66. Βλ. παραπάνω, υποσ. 49.

67. Κατσελάκη 2006, σ. 162.

68. *Νέα Αποκτήματα* 1997, αριθ. 33 (Χρ. Μπαλτογιάννη).

69. Βλ. για παράδειγμα δύο εικόνες στο Εθνικό Μουσείο Τέχνης του Βουκουρεστίου, που αποδίδονται σε εργαστήρια της Β. Τρανσυλβανίας (1745 και 1758, αντιστοίχως) (*Εικόνες Ρουμανίας* 1993, αριθ. 60, 67), καθώς και μία εικόνα του Γερασίμου Κόκκινου (1802) στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σ. 98, εικ. 49).

70. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* 1993, εικ. 103, 104.

71. Αδημοσίευτες. Βλ. Κατσελάκη-Νάνου 2009 (υπό έκδοση), αριθ. 5 (Α. Κατσελάκη).

72. Παπαδοπούλου-Τσιάρα 2008, σσ. 352-553, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

σε ένα σχέδιο στην πρώην Συλλογή Γιαννούλη, σήμερα στην κατοχή της Νομαρχίας Ιωαννίνων[73].

Στο δεύτερο σχέδιο, ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (**Εικ. 13**) συγκρατεί με το δεξιό χέρι ανεπτυγμένο ειλητάριο και με το αριστερό σταυροφόρο ράβδο[74]. Τον τύπο του ημίγυμνου αγίου, γνωστό από παλαιολόγειες παραστάσεις, με αξιόλογο δείγμα την εικόνα του αγίου στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Κέρκυρα (α΄ μισό 14ου αι.)[75], βρίσκουμε στη συνέχεια σε ιταλοκρητικά[76] και ιταλικά έργα[77] του 15ου-16ου αιώνα. Στα όψιμα μεταβυζαντινά χρόνια εφαρμόζεται σπανιότερα, ως αντιδάνειο από τη δυτική τέχνη, καθώς την περίοδο αυτή επικρατεί το δόκιμο κρητικό υπόδειγμα με την πτερωτή μορφή του αγίου. Το εικονογραφικό σχήμα του σχεδίου μας γνωρίζει ωστόσο ιδιαίτερη διάδοση από το 16ο αιώνα και εξής στη Ρωσία, όπως πιστοποιεί η ωραία εικόνα του Προδρόμου στο Κρεμλίνο[78]. Συγγενές με την παράσταση του σχεδίου μας εικονογραφικό παράδειγμα αποτελεί επίσης εικόνα του αγίου στη Συλλογή Αβέρωφ στο Μέτσοβο (17ος αι.), η οποία εύστοχα αποδίδεται στον Εμμανουήλ Τζάνε[79]. Πανομοιότυπες όμως με το σχέδιο απεικονίσεις του Προδρόμου εντοπίζονται σε δεσποτικές εικόνες ναών της Ηπείρου, όπως αυτές στο τέμπλο

73. Αδημοσίευτο.

74. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (96,5 x 69 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 15 (M. Nanou).

75. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 1, σσ. 1-3, εικ. 1,3, 68, 69, όπου και άλλα σχετικά παραδείγματα. Πρβλ. επίσης τη μεγάλη αμφιπρόσωπη εικόνα της Μονής Παντοκράτορος με παρόμοια απεικόνιση του Προδρόμου, *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αριθ. 2.19Α, σσ. 84-86 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

76. Ημίγυμνος αποδίδεται ο Πρόδρομος στη σκηνή της Βάπτισης στο δεξιό φύλλο τριπτύχου στο Museo Nationale στη Ραβέννα (Ν. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 28), καθώς και στην εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης με τους αγίους Ιωάννη και Ιερώνυμο στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Κατσελάκη 2003, σσ. 283-285, εικ. 1, 4), έργα τα οποία αποδίδονται στο περιβάλλον του Ανδρέα Παβία (περί το 1500). Βλ. επίσης, τη σύνθετη εικόνα του Ιωάννη Περμενιάτη με την Παναγία ένθρονη και τους αγίους Ιωάννη και Αυγουστίνο στο Μουσείο Correr (αρχές 16ου αι.) (Ν. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 32).

77. Βλ. πρόχειρα Κατσελάκη 2003, εικ. 9, σσ. 284-285, υποσ. 27, 28. Πρβλ. επίσης ανάλογες απεικονίσεις του Προδρόμου στους πίνακες του Gaspare Diziani στο Μουσείο Correr (16ος αι.) (Ν. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 39), του Tiziano (περί το 1540) (Ζουμπουλάκης 1992, εικ. χ. αριθ.) και του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στο ναό του Santo Dominico el Antiguo στο Τολέδο (1566-1579) και στο Μουσείο του Πράδο, βλ. αντιστοίχως *Ελ Γκρέκο* 1999, εικ. στη σ. 204 (D. Davies) και αριθ. 75, εικ. στη σ. 330 (J. Avarez Lopera).

78. *Κάλλος της Μορφής* 1995, αριθ. 34, σσ. 208-209 (Ν. Μάρκινα).

79. Βασιλάκη 2000, σ. 110, εικ. 180. Εδώ ο Πρόδρομος διαφοροποιείται από την παράστασή μας, καθώς στο αριστερό του χέρι, αντί για ειλητάριο, κρατεί πολυτελές δοχείο με την κομμένη κεφαλή του.

του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Αθανασίου Ιωαννίνων (19ου αι.)[80] και του καθολικού της Μονής του Αγίου Νικολάου Φραγγάδων (1863)[81].

Στον άγιο Νικόλαο[82] (**Εικ. 14**), τρίτο σχέδιο της σειράς, ακολουθείται οικείος και καθιερωμένος για την εποχή εικονογραφικός τύπος με κύρια χαρακτηριστικά την αυστηρά μετωπική στάση του αγίου και τον κλειστό κώδικα τον οποίο αυτός συγκρατεί όρθιο από το κάτω μέρος. Ο τύπος αυτός απαντά αρχικά σε βυζαντινές συνήθως ολόσωμες απεικονίσεις του ιεράρχη[83] και γνωρίζει ευρεία διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, με αξιόλογα δείγματα δύο μεγάλων διαστάσεων εικόνες, από τις οποίες η πρώτη, του Κρητικού ζωγράφου Αγγέλου, βρίσκεται στην Κέρκυρα (α΄ μισό 15ου αι.), και η δεύτερη, του Εμμανουήλ Τζάνε, στη Συλλογή Βελιμέζη (1683)[84]. Ανάλογο εικονογραφικό σχήμα επιβιώνει σε ημίσωμες απεικονίσεις του αγίου μέχρι και το 19ο αιώνα στον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο[85]. Στα όψιμα έργα ωστόσο, όπως και στο σχέδιό μας, εμφανής είναι η φυσιοκρατική διάθεση με την οποία αποδίδονται η στιβαρή μορφή του αγίου, τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και τα πολυτελή ανθοστόλιστα άμφια. Ανάλογες τάσεις ανιχνεύονται σε δύο ακόμη σχέδια με τους αγίους Νικόλαο και Σπυρίδωνα, έργα ζωγράφων από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής[86], σε δύο εικόνες του αγίου Νικολάου, η πρώτη στη Μονή Κουτλουμουσίου (1799)[87], και η άλλη στον ομώνυμο ναό στους Κήπους Ζαγορίου (1860)[88], καθώς και σε εικόνα του αγίου Χαραλάμπους στο ναό της Υπαπαντής στη Γενισέα Ξάνθης (1836)[89].

---

80. Αδημοσίευτη.

81. Τσέφος 2001, πίν. 18.

82. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (115 x 76 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 12 (M. Nanou).

83. Όπως στις τοιχογραφίες του ιεράρχη στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (τέλη 12ου αι.) και στη Boiana στη Βουλγαρία (1259), βλ. αντιστοίχως, Πελεκανίδης-Χατζηδάκης 1984, σ. 59, εικ. 11. Grabar 1928, σ. 118.

84. Βλ. αντιστοίχως, Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 7, σσ. 16-17, εικ. 86. Ν. Χατζηδάκη 1997, αριθ. 30, σσ. 276-280. Παρομοίως αλλά ημίσωμος αποδίδεται ο ιεράρχης σε ανυπόγραφη εικόνα από τη Λήμνο (17ος αι.), *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* 1993, αριθ. 185, σσ. 534-535 (Θ. Α. Αρχοντόπουλος).

85. Όπως στην εικόνα του αγίου Νικολάου του ζωγράφου Αθανασίου Αναγνώστη από τη Σαμαρίνα, σήμερα στα Τίρανα (*Ikonen aus Albanien* 2001, αριθ. 36), και σε δύο ακόμη εικόνες του αγίου στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Σόφιας, η πρώτη από το Ivailovgrad (αρχές 19ου αι.) και η δεύτερη του ζωγράφου Borislav Dospevski (1895), βλ. αντιστοίχως Matakieva-Lilkova 2001, αριθ. 32, σσ. 90-91. Matakieva-Lilkova 1994, αριθ. 93, σσ. 238-239.

86. Βλ. αντιστοίχως, Γαλατσιάνοι 2005, εικ. 18. *Κειμήλια Πρωτάτου* 2006, αριθ. 92, σσ. 139-140 (Π. Μπενάτου).

87. *Θησαυροί Αγίου Όρους* 1997, αριθ. 2.130, σ. 192 (Λ. Τόσκα).

88. Αδημοσίευτη (αρχείο Μ. Νάνου, φωτογράφηση Κ. Ιγνατιάδης).

89. Τσιγάρας 2004, εικ. 56, σ. 93. Παρομοίως αποδίδεται και ο άγιος Βλάσιος στο τέμπλο

Τη θαυματουργή επέμβαση του αγίου Δημητρίου (**Εικ. 15**) στη λύση της πολιορκίας της Θεσσαλονίκης από τους Βουλγάρους ιστορεί το τελευταίο σχέδιο της σειράς[90]. Η παράσταση γεμάτη κίνηση, ορμή και δυναμισμό, παρακολουθεί στην εικονογραφική της διατύπωση καθιερωμένη παραλλαγή παλαιολόγειου εικονογραφικού σχήματος που χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα κυρίως για την απόδοση των δύο δημοφιλέστερων έφιππων αγίων Δημητρίου και Γεωργίου[91]. Τα κύρια χαρακτηριστικά του τύπου εντοπίζονται στο ζωηρό καλπασμό του αλόγου, στην αντιστροφή στις κινήσεις ιππέα και ίππου, στην κατεύθυνση του δόρατος, που διατρέχει ως διαγώνιος άξονας την παράσταση και στο μανδύα του αγίου που ανεμίζει ζωηρά πίσω του. Χαρακτηριστικός είναι στο σχέδιό μας ο συνδυασμός αφενός του Σκυλογιάννη πεσμένου στο έδαφος μαζί με το άλογό του, λεπτομέρεια που ήδη από το 17° αιώνα απεικονίζεται σε εντοίχια και συχνότερα σε φορητά έργα του βορειοελλαδικού χώρου και της νότιας Βαλκανικής[92], και αφετέρου η κοσμημένη με φτερά περικεφαλαία του αγίου, μοτίβο που την ίδια περίοδο απαντά σποραδικά στην εικονογραφία στρατιωτικών αγίων[93] ή στην εξάρτυση απλών στρατιωτών σε πολυπρόσωπες σκηνές με δυτικότροπο ύφος[94]. Τα δύο παραπάνω στοιχεία συναπεικονίζονται ωστόσο σε χαλκογραφία του έφιππου αγίου στη Μονή Βατοπεδίου (τέλη 18ου αι.)[95] και σε εικόνα στη Μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (19ος αι.)[96].

του ομώνυμου ναού στην Ξάνθη, πιθανότατα έργο του αγιορείτη ζωγράφου Νικηφόρου (αρχές 19ου αι.), βλ. Τσιγάρας 2004, εικ. 100, σ. 140.

90. Σχέδιο σε βιομηχανικό χαρτί (92 x 57,5 εκ.), βλ. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, αριθ. 16 (M. Nanou).

91. Παζαράς 2005, σσ. 44-45. Το πρότυπο της παράστασης ανιχνεύεται ήδη αποκρυσταλλωμένο σε έργα της πρώιμης κρητικής τέχνης, όπως η ενυπόγραφη εικόνα του Αγγέλου στο Μουσείο Μπενάκη (β΄ τέταρτο 15ου αι.), βλ. *Πύλες Μυστηρίου* 1994, αριθ. 46, σ. 225 (Μ. Βασιλάκη), όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

92. Παϊσίδου 2002, σ. 224 και υποσ. 2175-2178, όπου η σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα. Βλ. επίσης, Walter 2003, σ. 89. Η λεπτομέρεια του έφιππου ή πεσμένου από το άλογό του Βούλγαρου τσάρου θα βρει μεγάλη απήχηση στη ζωγραφική των εικόνων κατά το 18° -19° αιώνα, πιθανότατα εξαιτίας της διάδοσης του στοιχείου αυτού και σε σύγχρονα χαρακτικά, βλ. Παπαστράτου 1986, Ι, αριθ. 243, 244, 349. *La Parole et l'Image* 2004, αριθ. I-II.37.

93. Πρβλ. την περικεφαλαία του Μεγάλου Κωνσταντίνου στην εικόνα του Ηλία Μόσκου με το Όραμα του αγίου στη Συλλογή Λοβέρδου (1678), Χατζηδάκης-Δρακοπούλου 1997, σ. 202, εικ. 125.

94. Ανάλογου τύπου περικεφαλαίες φορούν για παράδειγμα οι στρατιώτες στην εικόνα της Σταύρωσης του αποστόλου Ανδρέα (β΄ μισό 16ου αι.), έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αριθ. 55, σ. 182.

95. Παπαστράτου 1986, ΙΙ, αριθ. 450, σ. 422.

96. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* 1993, εικ. 602, σ. 374.

Συνοψίζοντας, τα κοινά τεχνικά χαρακτηριστικά των τεσσάρων σχεδίων, δηλαδή, οι παρόμοιες διαστάσεις, οι αναλογίες στις κεφαλαιογράμματες επιγραφές που ταυτίζουν τις μορφές, η χρήση υδατοχρωμάτων, και οι βραχυγραφίες χρωμάτων στα σχέδια των αγίων Νικολάου, Δημητρίου και Προδρόμου, υποδηλώνουν ότι αυτά οφείλονται αν όχι στο χέρι του ίδιου ζωγράφου, τουλάχιστον στο ίδιο εργαστήριο.

Επιπλέον τα κοινά τεχνοτροπικά στοιχεία, όπως η έκδηλη φυσιοκρατική απόδοση των μορφών, η μέριμνα για πλαστική απόδοση των όγκων, η διακοσμητική διάθεση και η αγάπη στη λεπτομέρεια, καθώς και το δυτικότροπο ύφος που αποπνέουν στο σύνολό τους τα τέσσερα σχέδια, παραπέμπουν στις τάσεις της νεορωσικής θρησκευτικής ζωγραφικής, η οποία με κέντρο το Άγιον Όρος θα κυριαρχήσει στην καλλιτεχνική παραγωγή του βορειοελλαδικού χώρου από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα[97], γεγονός που συνηγορεί στη χρονολόγησή τους στην ίδια περίοδο και στην απόδοσή τους σε ηπειρωτικό, πιθανόν χιονιαδίτικο εργαστήριο. Πράγματι στα τέλη του 19ου αιώνα Χιονιαδίτες ζωγράφοι, όπως οι αδελφοί Χριστόδουλος και Θωμάς Μαρινάς, από το εργαστήριο των οποίων εξάλλου προέρχεται και σημαντικό μέρος των ανθιβόλων της Συλλογής Μακρή-Μαργαρίτη, μαθητεύουν και στη συνέχεια εργάζονται στο Άγιον Όρος, υιοθετώντας πλέον ένα λογιότερο ύφος στην τέχνη τους, στο πνεύμα της δυτικότροπης ναζαρηνής ζωγραφικής[98].

Οι παραπάνω διαπιστώσεις μας οδηγούν στην υπόθεση ότι τα τέσσερα σχέδια της Συλλογής ανήκουν στην ίδια σειρά και πιθανόν είτε αποτυπώθηκαν από ένα ενιαίο σύνολο εικόνων, προφανώς τέμπλου, είτε χρησιμοποιήθηκαν για την παραγωγή των εικόνων αυτών. Τη γοητευτική θεωρία επιβεβαίωσε η επιτόπια έρευνα στα μνημεία της Ηπείρου, που είχε σαν αποτέλεσμα τον εντοπισμό μιας ανάλογης σειράς δεσποτικών εικόνων στο τέμπλο του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων (**Εικ. 16, 17, 18, 19**). Η συγκριτική παρατήρηση εικόνων και σχεδίων αναδεικνύει τη μεταξύ τους εικονογραφική και τεχνοτροπική εξάρτηση, την οποία επιβεβαιώνουν εκτός από τις κοινές τους διαστάσεις, και οι αναγραφόμενες ενδείξεις των χρωμάτων που αντιστοιχούν απόλυτα σε αυτά των εικόνων. Παρά τη συνοπτικότερη διαπραγμάτευση των θεμάτων και τη σχεδιαστική απλούστευση σε ορισμένα από αυτά, όπως στο σχέδιο του Αγίου Δημητρίου, έκδηλη είναι η άμεση σχέση των τεσσάρων ανθιβόλων με τις αντίστοιχες εικόνες των Νεγάδων, η οποία ωστόσο δεν μας επιτρέπει να υποδείξουμε ποιο έργο προηγήθηκε και ποιο έπεται.

---

97. Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984, σ. 22 κ.ε. Χατζηδάκης 1987, σσ. 111-112. Ζάρρα 2006, σσ. 41, 44.

98. *Εκ Χιονιάδων* 2004, σ. 10 (Μ. Νάνου). Σκούρτης 2004, σ. 20, εικ. 6. *Anthivola-Malvorlagen* 2007, σ. 24 (Katselaki-Nanou).

Η ανίχνευση των εικονογραφικών και τεχνοτροπικών προτύπων των σχεδίων-ανθιβόλων της Συλλογής Μακρή-Μαργαρίτη κατέληξε σε σημαντικά συμπεράσματα, καθώς διαπιστώθηκαν άμεσες σχέσεις με τα καλλιτεχνικά εργαστήρια της Ηπείρου, με κυριότερα αυτά των Καπεσοβιτών και των Χιονιαδιτών, που δραστηριοποιούνται στην περιοχή της Βόρειας Ελλάδας και της ευρύτερης Βαλκανικής κατά το 18ο και 19ο αιώνα.

Είναι ατυχής συγκυρία που κανένα από τα σχέδια της Συλλογής δε φέρει την υπογραφή του δημιουργού του. Όλα ωστόσο αποτελούν αυθεντικές δημιουργίες τοπικών εργαστηρίων, των οποίων τα μέλη, με απλά μέσα και σύνεργα, ανθίβολα και κονδύλια, πορεύτηκαν σε ετερόκλητα καλλιτεχνικά μονοπάτια, άλλοτε συντηρώντας την παράδοση και άλλοτε υιοθετώντας ξενόφερτους τρόπους, με κοινό πάντα στόχο: να υπηρετήσουν με συνέπεια και να εκφράσουν με ειλικρίνεια και απλότητα τη θρησκευτική πίστη των ορθοδόξων κοινοτήτων του ελλαδικού και βαλκανικού χώρου.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

α. Ελληνική Βιβλιογραφία

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998 = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.

Βασιλάκη 1995 = Μ. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1995.

Βασιλάκη 1998 = Μ. Βασιλάκη, «Εικόνες του 18ου αιώνα», *Εικόνες Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου*, Άγιον Όρος 1998, σσ. 155-212.

Βασιλάκη 2000 = Μ. Βασιλάκη, «Μεταβυζαντινές εικόνες», *Συλλογές Ευαγγέλου Αβέρωφ. Ταξιδεύοντας στο χρόνο, Ίδρυμα Ευαγγέλου Αβέρωφ-Τοσίτσα*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2000.

Βασιλάκη 2002 = Μ. Βασιλάκη, «Η συμβολή των σχεδίων εργασίας των ζωγράφων στη μελέτη των μεταβυζαντινών εικόνων», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, σσ. 307-318.

Βοκοτόπουλος 1990 = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990.

Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη 1986 = *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986.

Γαλατσιάνοι 2005 = *Η εικονογραφία της Σχολής των Γαλατσιάνων*, Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης «Ορμύλια», Θεσσαλονίκη 2005.

Γιαννούλης 2002= Δ. Γρ. Γιαννούλης, *Ο Ιερός Ναός του Αγίου Γεωργίου Κομποτίου*, Αθήνα 2002.

Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984 = Ε. Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική (1900-1940)*, Θεσσαλονίκη 1984.

Εικόνες Αλβανίας 2006 = *Εικόνες από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς*, Κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 2006.

Εικόνες Κρητικής Τέχνης 1993 = *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Κατάλογος έκθεσης, Ηράκλειο 1993.

Εικόνες Ρουμανίας 1993 = *Εικόνες της Ρουμανίας*, ΥΠΠΟ-Βυζαντινό Μουσείο, Κατάλογος έκθεσης, (επιμ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου), Αθήνα 1993.

Εκ Χιονιάδων 2004 = *Εκ Χιονιάδων, σπουδές και ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, Κατάλογος έκθεσης, Βόλος 2004.

Ελ Γκρέκο 1999 = *El Greco. Ταυτότητα και Μεταμόρφωση, Κρήτη-Ιταλία-Ισπανία*, Κατάλογος Έκθεσης, Μιλάνο 1999.

Ζάρρα 2006 = Ι. Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι-Εργαστήρια-Καλλιτεχνικές τάσεις*, Θεσσαλονίκη 2006.

Ζίας-Καδάς 1998 = Ν. Ζίας-Σ. Καδάς, *Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου Αγίου Όρους. Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, Άγιον Όρος 1998.

Ζουμπουλάκης 1992 = Σ. Ζουμπουλάκης, *Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ως άγγελος. Οι θεολογικές προϋποθέσεις της φτερωτής απεικόνισής του*, Αθήνα 1992.

Ημερολόγιο 2003 = *Καπεσοβίτες ζωγράφοι, Ημερολόγιο 2003*, Πολιτιστικός Σύλλογος Καπεσόβου «Αλέξης Νούτσος».

Θησαυροί Αγίου Όρους 1997 = *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β' έκδοση, Θεσσαλονίκη 1997.

Ιεροτελεστία και Πίστη 1999 = *Ιεροτελεστία και Πίστη, Βυζαντινή τέχνη και θεία Λειτουργία*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1999.

Κακαβάς 1994 = Γ. Κακαβάς, «Το τέμπλο του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου, στο κελλί του Διονυσίου του εκ Φουρνά, στις Καρυές του Αγίου Όρους», *Αντίφωνον*, σσ. 183-195.

Κάλλος της Μορφής 1995 = *Το Κάλλος της Μορφής. Μεταβυζαντινές εικόνες ΙΕ' - ΙΗ' αιώνων*, Αθήνα 1995.

Καμαρούλιας 1996 = Δ. Καμαρούλιας, *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, τόμ. Α'-Β', Αθήνα 1996.

Κατσελάκη 1995 = Α. Κατσελάκη, «Εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ* ΙΗ' (1995), σσ. 129-138.

Κατσελάκη 2003 = Α. Κατσελάκη, «Ιταλοκρητική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο», *ΔΧΑΕ* ΚΔ' (2003), σσ. 281-292.

Κατσελάκη 2006 = Α. Κατσελάκη, «Χριστός Παντοκράτωρ και Παναγία Οδηγήτρια: ζεύγος δεσποτικών εικόνων του Εμμανουήλ Τζάνε στο Βυζαντινό Μουσείο», *Γ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο*, Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006, Περιλήψεις, Χανιά 2006, σ. 162.

Κατσελάκη-Νάνου 2008 = Α. Κατσελάκη-Μ. Νάνου, «"Anthivola, Malvorlagen für sacrale Kunst". Ανθίβολα και σχέδια εργασίας Χιονιαδιτών ζωγράφων στο Μουσείο της Περγάμου στο Βερολίνο (15 Μαρτίου έως 10 Ιουνίου 2007)», *Εκ Χιονιάδων*, τχ. 11 (2008), σσ. 13-32.

Κατσελάκη-Νάνου 2009 = Α. Κατσελάκη-Μ. Νάνου, *Τα Ανθίβολα της Συλλογής Μακρή-Μαργαρίτη*, Αθήνα 2009 (υπό έκδοση).

Κειμήλια Πρωτάτου 2006 = *Άγιον Όρος. Κειμήλια Πρωτάτου*, Αγιορειτική Εστία, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 2006.

Κεφαλονιά 1994 = *Κεφαλονιά. Ένα μεγάλο Μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη*, τόμ. 2, Περιοχή Πάλης, Αργοστόλι 1994.

Κωνστάντιος 2001 = Δ. Ν. Κωνστάντιος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001.

Μακρής 1981 = Κ. Α. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι. 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981.

Μακρής 1991 = Κ. Α. Μακρής, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Τελλόγλειο Ίδρυμα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1991.

Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων 1993 = *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, (επιμ. Μ. Γαρίδης-Αθ. Παλιούρας), Ιωάννινα 1993.

Μπονόβας -Νάνου -Τουτός 2005 = Ν. Μπονόβας - Μ. Νάνου - Ν. Τουτός, «Εκ Χιονιάδων … σπουδές και ανθίβολα», *εκ Χιονιάδων* 8 (2005), σσ. 35-49.

Μπούρα-Τσιγκάκου 1983 = Λ. Μπούρα, Φ.-Μ. Τσιγκάκου, «Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής», *Ζυγός* 62 (1983), σσ. 22-33, εικ. 1-14.

Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον 2002 = *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον, Σωτήριον έτος 2000*, Έκθεσις εικόνων και κειμηλίων, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου-31 Ιουλίου 2001, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002.

Νάνου 2005α = Μ. Νάνου, «Η συμβολή του Κίτσου Μακρή στη μελέτη της χιονιαδίτικης ζωγραφικής. Νέα δεδομένα και προοπτικές», *ΑΘΜ ΙΔ΄*(2005), σσ. 155-178, εικ. 1-25.

Νάνου 2005β = Μ. Νάνου, «Διαδρομές ανθιβόλων. Τα καπεσοβίτικα σχέδια της συλλογής Γιαννούλη και η σχέση τους με το χιονιαδίτη ζωγράφο Αναστάσιο Παπακώστα (Μαρινά)», *Εικοστό Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, σσ. 91-92.

Ναός Αγίου Νικολάου 2000 = Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Τσεπέλοβο, Υπουργείο Πολιτισμού, 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Ιωάννινα 2000.

Νέα Αποκτήματα 1997 = *Βυζαντινό Μουσείο. Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1997.

Παζαράς 2005 = Ν. Παζαράς, «Εικονογραφικοί τύποι του αγίου Δημητρίου», *Ο Άγιος Δημήτριος στην τέχνη του Αγίου Όρους*, έκδ. Αγιορειτικής Εστίας, Θεσσαλονίκη 2005, σσ. 37-48.

Παϊσίδου 2002 = Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.

Παΐσιος 1962 = π. Γ. Παΐσιος, *Αγιογραφία και αγιογράφοι Χιονιάδων*, Ηπειρωτική Εστία, Ιωάννινα 1962.

Παπαδοπούλου-Τσιάρα 2008 = Β. Ν. Παπαδοπούλου - Αγλ. Λ. Τσιάρα, *Εικόνες της Άρτας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Άρτας κατά τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους*, Άρτα 2008.

Παπαμαστοράκης 1993-1994 = Τ. Παπαμαστοράκης, «Η μορφή του Χριστού - Μεγάλου Αρχιερέα», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994), σσ. 67-76.

Παπαστράτου 1986 = Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665-1899*, τόμ. Ι-ΙΙ, Αθήνα 1986.

Πελεκανίδης-Χατζηδάκης 1984 = Σ. Πελεκανίδης-Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984.

Πύλες Μυστηρίου 1994 = *Οι Πύλες του Μυστηρίου. Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα 1994.

Σιούλης 2008 = Τ. Σιούλης, «Ψηφιακή καταγραφή και παρουσίαση παραδοσιακών μορφών

τέχνης και επαγγελμάτων στην Ήπειρο», *εκ Χιονιάδων* 11 (2008), σσ. 99-104.

Σκούρτης 2004 = Κ. Σκούρτης, *Ξυλόγλυπτες και ζωγραφιστές κασέλες από τους Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 2004.

Τούρτα 2002 = Α. Τούρτα, «Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη», *Ζητήματα Μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, σσ. 287-296.

Τσέφος 2001= Κ. Α. Τσέφος, *Μοναστηριακή αρχιτεκτονική στο Ζαγόρι της Ηπείρου (1430-1913)*, Ιωάννινα 2001 (δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή).

Τσιγάρας 2004 = Γ. Χ. Τσιγάρας, *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη 2004.

Τσούβαλη 2008 = Κ. Τσούβαλη, «Μονή Γενεθλίων Θεοτόκου Καβασίλων Κόνιτσας», *εκ Χιονιάδων* 11 (2008), σσ. 105-112.

Χατζηδάκης 1977 = Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977.

Χατζηδάκης 1987 = Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987.

Χατζηδάκης -Δρακοπούλου 1997 = Μ. Χατζηδάκης - Ευγ. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997.

Ν. Χατζηδάκη 1993 = Ν. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία. 15ος-16ος αι.*, Μουσείο Correr, Βενετία, Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993.

Ν. Χατζηδάκη 1997 = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Αθήνα 1997.

β. Ξένη Βιβλιογραφία

Anthivola-Malvorlagen 2007 = Anthivola-Malvorlagen für sacrale Kunst, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2007.

Bouras 1987 = L. Bouras, «Working drawings of painters in Greece after the fall of Constantinople», *From Byzantium to El Greco. Greek Frescoes and Icons*, Κατάλογος έκθεσης, London 1987, σ. 54-56 και Nr. 74a-f (Supplement to the Catalogue).

Bouras-Tsigakou 1984 = L. Bouras, F.-M. Tsigakou, «Working Drawings of Post-Byzantine Painters from Galatista in Chalkidike», *Zygos*, Annual Edition, 1984, σ. 50-56.

Chatzidakis 1969-1970 = M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP* 23-24 (1969-1970), σσ. 311-352.

Faith and Power 2004 = *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, New York 2004.

Grabar 1928 = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Texte-Album, Paris 1928.

Grabar 1931 = A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, [Ζωγραφικὰ 3], Seminarium Kondakovianum, Praha 1931, σσ. 5-37.

Icone Russe 2003 = *Icone Russe, Collezione Banca Intesa*, Catalogo Ragionato, t. I, II, III, Milano 2003.

Icons of Berat 2003 = *Icons of Berat, Collection of the Onufri National Museum-Berat XIV-XXe century*, Tirana 2003.

Ikonen 2001 = *Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, κατάλογος έκθεσης, Μόναχο 2001.

Ikonen aus Albanien 2001 = *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*,

Herausgegeben von Bruno Öhrig, Katalog zu den Ikonen-Sälen der Ausstellung Albanien – Reichtum und Vielfalt alter Kultur, August 2001 bis Januar 2002, München 2001.

Ikonen Bilder in Gold 1993 = *Ikonen, Bilder in Gold. Sakrale Kunst aus Griechenland, κατάλογος έκθεσης*, Krems, Graz 1993.

Kakavas 2008 = G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (c. 1670- c. 1745). Artistic creation and literary description*, Leiden 2008.

Kalafatis 2003 = K.-Ph. Kalafatis, «Sketchbooks and Sketches in the Postbyzantine Period», *Post-Byzantine art in Balkans, t. I, International Conference, 25-27 June 1997*, Novi Sad 2003, σσ. 143-149.

La Parole et l'Image 2004 = A. Džurova, V. Velinova, I. Pateff, *La Parole et l'Image, Manuscrits, icônes et estampes du XVe au XXe siècle du Centre de Recherches Slavo-Byzantine «Ivan Dujčev» et de collections Privées, κατάλογος έκθεσης*, Sofia 2004.

Matakieva-Lilkova 1994 = T. Matakieva-Lilkova, *Icons in Bulgaria*, Sofia 1994.

Matakieva-Lilkova 2001 = T. Matakieva-Lilkova, *Christian Art in Bulgaria*, Sofia 2001.

Nanou (υπό έκδοση) = «Dessins de calque et gravures religieuses d'intérêt balkanique dans les archives des peintres venant du village des Chioniades en Epire (Grèce du nord, XIX-XXe s.)», *Conférence Internationale «Byzance et les Slaves», 20e Anniversaire du Centre de Recherches Slavo-byzantines «Ivan Dujčev», 12 au 14 mai 2006*, Sofia (υπό έκδοση).

New Hollstein 1999 = *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Karel Van Mander, Rotterdam 1999.

New Hollstein Engravings 2000 = *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, The De Gheyn Family, Part I, Rotterdam 2000.

New Hollstein Engravings 2002 = *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Antony Van Dyck, Part VII, Rotterdam 2002.

Paskaleva 1987 = K. Paskaleva, *Bulgarian Icons through the Centuries*, Sofia 1987.

Vassilaki 1993-1994 = M. Vassilaki, «An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Poste-Byzantine Icon-Painting», *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994), σ. 271-284, εικ. 1-13.

Vassilaki 2000 = M. Vassilaki, «Workshop Practices and Working Drawings of Icon-Painters», Beiträge des Symposiums *"Griechische Ikonen. Kolloquium zum Gedenken an Manolis Chatzidakis" in Recklinghausen 1998*, Herausgegeben von Eva Haustein-Bartsch und Nano Chatzidakis, Athen und Recklinghausen 2000, σσ. 71-75, εικ. 65-78.

Walter 2003 = C. Walter, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot-Burlington 2003.

Εικ. 1. Χριστός Παντοκράτωρ (τέλη 18ου-αρχές 19ου αι.). Έκτυπο ανθίβολο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.





Εικ. 2. Χριστός Παντοκράτωρ (1813). Ναός Αγίου Χαραλάμπους, Βρυσοχώρι Ζαγορίου.



Εικ. 3. Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα (τέλη 18ου αι.). Σχέδιο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.



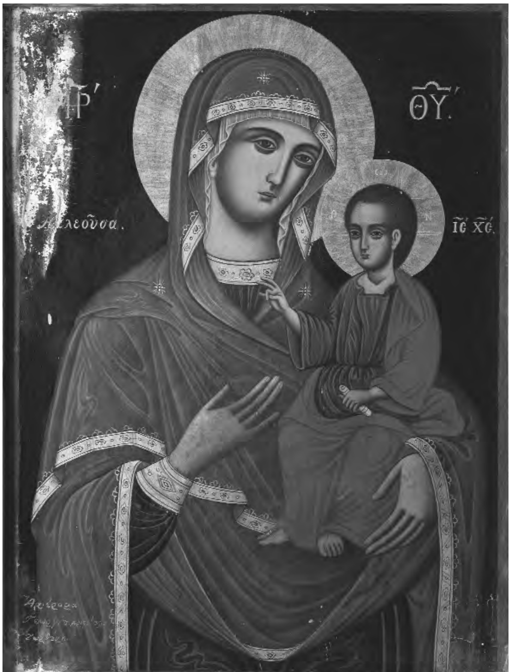


Εικ. 4 (αριστερά). Ιεράρχης (δεύτερο μισό 19ου αι.). Σχέδιο (αμφίγραπτο;), Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.

Εικ. 5 (πάνω). Άγιοι Σπυρίδων και Ελευθέριος (1865). Εικόνα προσκυνηταρίου, έργο Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Τσεπέλοβο Ζαγορίου.



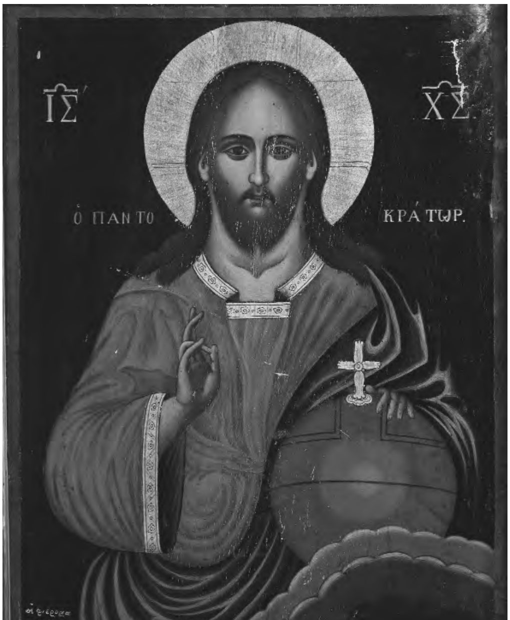
Εικ. 6. Παναγία Οδηγήτρια (19ος αι.). Έκτυπο ανθίβολο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.



Εικ. 7. Παναγία Ελεούσα (1884). Δεσποτική εικόνα, έργο του Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά, ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, Άνω Πεδινά Ζαγορίου.



Εικ. 8. Χριστός Παντοκράτωρ (τέλη 19ου αι.). Έκτυπο ανθίβολο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.



Εικ. 9. Χριστός Παντοκράτωρ (1884). Δεσποτική εικόνα, έργο Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά, ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, Άνω Πεδινά Ζαγορίου.



Εικ. 10. Χριστός Μέγας Αρχιερεύς (19ος αι.). Έκτυπο ανθίβολο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.



Εικ. 11. Χριστός Μέγας Αρχιερεύς (1876). Δεσποτική εικόνα, έργο των Χιονιαδιτών ζωγράφων Δημητρίου, Αποστόλου, Σωκράτη και Χριστοδούλου Μαρινά, ναός Ευαγγελιστρίας, Κομπότι Άρτας.



Εικ. 12. Χριστός Παντοκράτωρ (19ος αι.). Έκτυπο ανθίβολο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.



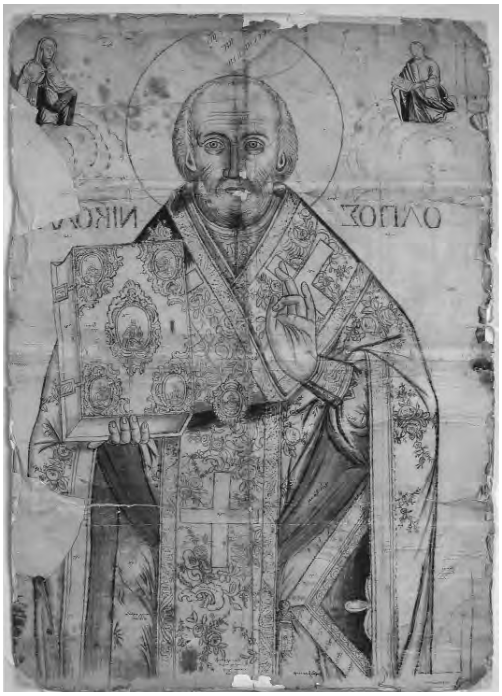
Εικ. 16. Χριστός Παντοκράτωρ (19ος αι.). Δεσποτική εικόνα, ναός Αγίου Γεωργίου, Νεγάδες Ζαγορίου.



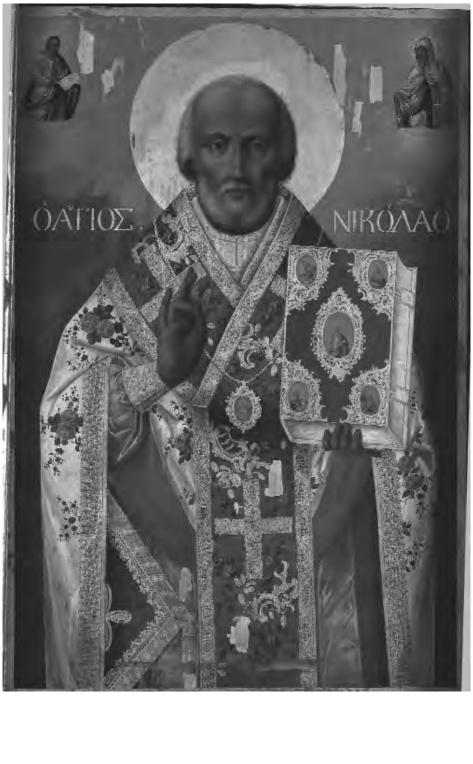
Εικ. 13. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (19ος αι.). Σχέδιο (αμφίγραπτο;), Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη



Εικ. 17. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (19ος αι.). Δεσποτική εικόνα, ναός Αγίου Γεωργίου, Νεγάδες Ζαγορίου.



Εικ. 14.
Άγιος Νικόλαος
(19ος αι.). Έκτυπο
ανθίβολο, Συλλογή
Μακρή-Μαργαρίτη.



Εικ. 18.
Άγιος Νικόλαος
(19ος αι.).
Δεσποτική εικόνα,
ναός Αγίου Γεωργίου,
Νεγάδες Ζαγορίου.



Εικ. 15.
Άγιος Δημήτριος (19ος αι.). Έκτυπο ανθίβολο, Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη.



Εικ. 19.
Άγιος Δημήτριος (19ος αι.). Δεσποτική εικόνα, ναός Αγίου Γεωργίου, Νεγάδες Ζαγορίου.

Γιῶργος Κόρδης

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΗΝΟΡΑ ΑΣΤΕΡΙΑΔΗ ΣΤΗΝ ΠΑΛΑΙΑ ΕΠΙΣΚΟΠΗ ΤΕΓΕΑΣ. ΜΙΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

Ἡ παλαιά ἐπισκοπή τῆς Τεγέας, ἀφιερωμένη στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, ἀνήκει στόν ἀρχιτεκτονικό τύπο τοῦ ἐγγεγραμμένου σταυροειδοῦς μέ τροῦλο. Ἀνακαινίστηκε κατά τα έτη 1884-1889 μέ ἔξοδα τοῦ τεγεατικοῦ Συνδέσμου μέ βάση σχέδια τοῦ Ernst Ziller. Ὁ ἀνακαινισμένος ναός ἱστορήθηκε μέ ἔξοδα τῶν ἀδελφῶν Παναγιώτη καί Θεοφάνη Ἀλεξόπουλων ἀπό τόν Ἰούνιο τοῦ 1936 ὥς τόν Αὔγουστο τοῦ 1939[1] ἀπό τόν σημαντικό ἕλληνα ζωγράφο Ἀγήνορα Ἀστεριάδη, τυπικό ἐκπρόσωπο τῶν ζωγράφων τῆς γενιᾶς τοῦ ’30, οἱ ὁποῖοι χαρακτηρίζονταν γιά τήν ἐμμονή τους στήν ἀναζήτηση τῆς ἑλληνικότητας[2].

Στό ἐπίπεδο τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῆς παλαιᾶς ἐπισκοπῆς τῆς Τεγέας ὁ Ἀστεριάδης δέν καινοτομεῖ, ἀκολουθώντας καθιερωμένες λύσεις οἱ ὁποῖες συναντῶνται σέ ναούς τῆς Βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς περιόδου, ἔχοντας καί ὁ ἴδιος ἱκανοποιητική γνώση τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἀπό ἐπισκέψεις του στό Ἅγιον Ὄρος, στόν Μυστρᾶ καί σέ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἑλληνικῆς ἐπικράτειας[3]. Ἔτσι στόν τροῦλο παριστάνεται ὁ Χριστός Παντοκράτωρ, δορυφορούμενος ἀπό οὐράνιες δυνάμεις, τήν Παναγία καί τόν Πρόδρομο καθώς καί ἀπό προφῆτες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης οἱ ὁποῖοι προανήγγειλαν τήν Ἐνανθρώπηση τοῦ Θεοῦ Λόγου, ἐνῶ στά σφαιρικά τρίγωνα εἰκονίζονται οἱ τέσσερες Εὐαγγελιστές πού κατέγραψαν τά γεγονότα τῆς Θείας Οἰκονομίας.

Στό Ἱερό Βῆμα ὁ Ἀστεριάδης τοποθετεῖ στό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τό

1. Βλ. σχετικά Αἰκατερίνης Παναγιωτουνάκου-Πατσουμᾶ, «Ἐκκλησιαστική ζωγραφική», στό *Ἀγήνωρ Ἀστεριάδης, Ζωγραφική-Χαρακτική*, ἐκδ. Δήμου Ἀθηναίων, χ.χ., σσ. 31-32 (στό ἑξῆς: Πατσουμᾶ, *Ἀστεριάδης)*.

2. Ὁ Ἀστεριάδης ζώντας καί ἀναπνέοντας εἰκαστικά μέσα στό κλίμα αὐτό παρήγαγε καί μέ τή σχετική, ἄν καί κατά τήν γνώμη μας περιορισμένη, ἐπίδραση τοῦ Φώτη Κόντογλου, ἱκανό εἰκονογραφικό ἔργο, ζωγραφίζοντας ναούς, παρεκκλήσια καί πολλές φορητές εἰκόνες. Βλ. σχετικά τή μέχρι τώρα πληρέστερη μελέτη τοῦ εἰκονογραφικοῦ του ἔργου στό Πατσουμᾶ, *Ἀστεριάδης*, σσ. 29-39.

3. Πατσουμᾶ, *Ἀστεριάδης*, σ. 30.

μποῦστο τῆς Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στόν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας. Στήν ἀμέσως κατώτερη ζώνη τοποθετεῖ τήν Οὐράνια Θεία Λειτουργία καί χαμηλότερα ἕξι συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες. Στήν κόγχη τῆς Πρόθεσης ἱστορεῖται ἡ Ἄκρα ταπείνωση, ἐνῶ στόν νότιο καί βόρειο τοῖχο ζωγραφίζονται ὁ ἅγιος Φανούριος καί ἡ Κλίμαξ τοῦ Ἰακώβ. Στήν κόγχη τοῦ Διακονικοῦ παριστάνεται ὁ Παλαιός τῶν Ἡμερῶν καί στούς τοίχους ἡ Φλεγόμενη Βάτος καί ὁ ἅγιος Πρόχορος.

Στίς καμάρες τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ ἱστοροῦνται σκηνές τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου οἱ ὁποῖες ἀρχίζουν μέ τόν Εὐαγγελισμό στά ποδαρικά τῆς ἀνατολικῆς καμάρας, συνεχίζουν στή νότια καμάρα καί τελειώνουν στήν καμάρα πάνω ἀπό τό ἱερό βῆμα μέ τήν Ἀνάληψη.

Τό εἰκονογραφικό σύνολο στόν κυρίως ναό περιλαμβάνει ἐπίσης ὁλόσωμους ἁγίους καί προφῆτες σέ μετάλλια.

Στό νάρθηκα ἡ εἰκονογράφηση, ἡ ὁποία ἀναπτύσσεται ἐπίσης σέ ζῶνες, περιλαμβάνει κυρίως σκηνές ἀπό τό Βίο τῆς Θεοτόκου πού ὡς ἐπί τό πλεῖστον στηρίζεται σέ διηγήσεις τῶν Ἀπόκρυφων Εὐαγγελίων. Στήν κορύφωση τῆς θεομητορικῆς αὐτῆς εἰκονογραφίας βρίσκεται ἡ πλατειά καί πολυπρόσωπη σκηνή τῆς Κοίμησης πάνω ἀπό τήν κεντρική εἴσοδο τοῦ ναοῦ. Ἡ εἰκονογράφηση ὁλοκληρώνεται μέ ἐκτεταμένα διακοσμητικά τά ὁποῖα περιλαμβάνουν ποδέα, καθώς καί μοτίβα φυτικῆς ἤ γεωμετρικῆς δομῆς καί συχνά μοτίβα παρμένα ἀπό τή λαϊκή παραδοσιακή τέχνη (νότιος τοῖχος τοῦ νάρθηκα).

Ἡ εἰκονογραφική πρόταση, τήν ὁποία ὁ Ἀστεριάδης κατέθεσε στήν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου στήν Τεγέα, ἀξίζει ἰδιαίτερης προσοχῆς καί μελέτης ἀπό τή σκοπιά τοῦ σύγχρονου ἐπιστήμονα εἰκονογράφου καί γιά τό λόγο αὐτό ἐπιχειροῦμε νά προβάλουμε πτυχές τῆς δημιουργικῆς του πνοῆς καί ἑνός ἰδιοπρόσωπου τρόπου προσέγγισης τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης.

Θεωροῦμε ὅτι, ἐπειδή ἡ διεύρυνση καί ὁ ἐμπλουτισμός τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀναγκαῖος καί ἐπιβεβλημένος στό βαθμό πού ἡ Ἐκκλησία εἶναι ζωντανός ὀργανισμός, ὑπάρχει πάντα ἀνάγκη ἀναζήτησης τῶν κριτηρίων μέ τά ὁποῖα ἐπιχειροῦνται ἡ ἔξοδος ἀπό τίς καθιερωμένες εἰκαστικές λύσεις καί τό ἄνοιγμα σέ νέες λύσεις. Γιά τό λόγο αὐτό θεωροῦμε ἐπιβεβλημένη τή σέ βάθος μελέτη τῆς εἰκονογραφικῆς πρότασης τοῦ Ἀστεριάδη, δεδομένου ὅτι αὐτή πληροῖ βασικές προϋποθέσεις ὥστε νά μπορεῖ νά ἀποτελέσει ἀξιόπιστο δεῖγμα προόδου τῆς εἰκονογραφικῆς παράδοσης. Αὐτό συμβαίνει, διότι ἡ εἰκονογραφική πρόταση τοῦ Ἀστεριάδη στήν Τεγέα εἶναι παραδοσιακή, ἀφοῦ διαθέτει τά βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τά ὁποῖα τήν ἐντάσσουν στό σῶμα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης.

Πιό συγκεκριμένα, ἡ ζωγραφική του δέν ἀποστασιοποιεῖται ἀπό τίς βασικές ἀρχές τοῦ βυζαντινοῦ ζωγραφικοῦ συστήματος ὡς πρός τόν τρόπο σύνθεσης τῶν ἐπιμέρους στοιχείων, ὡς πρός τόν τρόπο χειρισμοῦ τοῦ χρώματος καί

ὡς πρός τή λειτουργία τῆς γραμμῆς. Ταυτόχρονα ἡ εἰκαστική του πρόταση ἔχει ἐμφανῶς καί ἄμεσα ἀναγνωρίσιμα προσωπικά στοιχεῖα καί εἶναι συνεπῶς κατάθεση δημιουργική. Ἐφόσον συντρέχουν οἱ δύο αὐτές προϋποθέσεις, θεωροῦμε ὅτι μπορεῖ νά ἐπιλεγεῖ ὡς δεῖγμα πρός μελέτη. Στήν περίπτωση πού θά εἴχαμε κληθεῖ νά ἀξιολογήσουμε μιά εἰκαστική πρόταση, ὅπου ὁ χειρισμός τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων δέν ἀκολουθεῖ τή βυζαντινή παράδοση, θά ἀδυνατούσαμε νά τήν μελετήσουμε μέ κριτήριο-σημεῖο ἀναφορᾶς τήν προϋπάρχουσα εἰκονογραφική παράδοση. Συνεπῶς μιά τέτοια πρόταση δέν θά μποροῦσε νά ἀποτελέσει ἱκανοποιητικό δεῖγμα γιά τή μελέτη τῆς διαδικασίας προόδου τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης.

Στόχος τῆς μελέτης μας εἶναι νά διακριβώσει καί νά ὑπογραμμίσει τά θετικά καί λιγότερα θετικά στοιχεῖα τῆς δουλειᾶς τοῦ Ἀστεριάδη ὡς πρός τή λειτουργία τους μέσα στό ναό, μέ δεδομένο ὅτι ὁ σημαντικός αὐτός εἰκονογράφος ἐπιδιώκει νά ἱστορήσει τόν ἱερό χῶρο, νά παράξει δηλαδή λειτουργική ζωγραφική καί ὄχι ἁπλῶς νά ἐκφράσει τόν ἑαυτό του καί τίς ὅποιες πνευματικές του ἀνησυχίες[4]. Ἐλπίζουμε ὅτι ἡ κριτική αὐτή στάση ὡς πρός τή λειτουργία μιᾶς σχετικῶς σύγχρονης εἰκονογραφικῆς πρότασης θά βοηθήσει στήν ἀνάπτυξη μιᾶς προβληματικῆς γύρω ἀπό τό κεντρικό ζήτημα τῶν κριτηρίων καί τοῦ χαρακτήρα τῆς προόδου τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς.

Σημεῖο ἀναφορᾶς, ὡς πρός τό ὁποῖο κρίνεται ἡ εἰκαστική πρόταση τοῦ Ἀστεριάδη, εἶναι ἡ προϋπάρχουσα εἰκονογραφική καί εἰκαστική παράδοση τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς περιόδου, τουλάχιστον μέχρι τά μέσα τοῦ 19ου αἰ., ὁπότε καί ἐπικρατεῖ σταδιακά τό κίνημα τῶν ναζαρηνῶν[5]. Ἡ ἑνιαία αὐτή παράδοση, παρά τίς ἐπιμέρους στυλιστικές ἰδιαιτερότητες τῶν τάσεών της, ἔχει ἑνότητα στό ἐπίπεδο τῶν βασικῶν ζωγραφικῶν ἀρχῶν πού συστήνουν καί τό ζωγραφικό σύστημα[6].

---

4. Ὁ π. Γεώργιος Μεταλληνός, πού σημειώνει τό «διακονικό χαρακτήρα τῆς τέχνης στήν ὑπόθεση τῆς σωτηρίας» (Γ. Μεταλληνός, *Ἡ θεολογική μαρτυρία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς λατρείας*, ἐκδ. Ἁρμός, Ἀθήνα 1996, σ. 145), διακρίνει σαφῶς μεταξύ τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καί τῆς ἀντίστοιχης θρησκευτικῆς στό βαθμό πού ἡ πρώτη «ἐκφράζει τό γεγονός τῆς σωτηρίας ὄχι ὅπως τό ζεῖ καί τό ἀντιλαμβάνεται τό θρησκεῦον ἄτομο, ἀλλά ὅπως αὐτό ἱστορικά συνέβη... Ἡ Πίστη προηγεῖται, ἐνῶ ἡ τέχνη ἱεραρχεῖται σ' αὐτήν. Δέν ἐκφράζονται μέ αὐτήν ἀτομικά συναισθήματα, ἀλλά ἡ συλλογική-ὁμαδική ἀποδοχή τοῦ "ἀκατάληπτου μυστηρίου"...» (*ὅπ. π.*, σ. 147).

5. Γιά τό ζωγραφικό κίνημα τῶν ναζαρηνῶν στήν Ἑλλάδα βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στή νεοελληνική ζωγραφική (1900-1940)*, Θεσσαλονίκη 1984· Ν. Ζία, «Ἡ νεοελληνική ἐκκλησιαστική ζωγραφική», *Σύναξη* 24 (1987) 46 καί Ἰ. Φριλίγκος, *Ὁ ἁγιογράφος Κωνσταντῖνος Φανέλης καί τό ἔργο του*, [Ἐκδόσεις κληροδοτήματος Βασιλικῆς Δ. Μωραΐτου 3], Ἀθήνα 2005, σσ. 54-63.

6. Βλ. σχετικά Γ. Κόρδη, *Ἐν ρυθμῷ. Τό ἦθος τῆς γραμμῆς στή βυζαντινή ζωγραφική*, ἐκδ.

Πιό συγκεκριμένα ἡ ζωγραφική αὐτή παράδοση:

Α) Δέν χρησιμοποιεῖ αὐτόνομο ζωγραφικό χῶρο πίσω ἀπό τήν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα γιά νά ἀναπτύξει τίς μορφές της. Ἀντίθετα προβάλλει τίς μορφές πρός τό χωρόχρονο τῶν θεατῶν. Ἔτσι ὁ ζωγραφικός χῶρος ταυτίζεται μέ τόν πραγματικό χῶρο τῶν θεατῶν[7].

Β) Γιά τό λόγο αὐτό ἀναπτύσσει τίς μορφές τῶν συνθέσεων σέ ὕψος ὁδηγούμενη ἀναγκαστικά σέ μιά ἰδιόμορφη εἰκαστικοῦ τύπου «σχετική προοπτική», σύμφωνα μέ τήν ὁποία τά μακρύτερα ἀντικείμενα τοποθετοῦνται ὑψηλότερα τῶν πλησιέστερων στό θεατή[8].

Γ) Μέ τόν ἴδιο λόγο ἀναπτύσσεται καί τό χρῶμα στήν εἰκονογραφική αὐτή παράδοση, ἡ ὁποία, ἔχοντας πάντα ὡς σημεῖο ἀναφορᾶς τήν αἴσθηση τοῦ θεατῆ, χρησιμοποιεῖ τό χρῶμα ὡς δομικό συστατικό καί ὄχι ὡς διακοσμητικό στοιχεῖο[9]. Ἡ πλαστικότητα ἐπιτυγχάνεται μέ τήν ἀντίστιξη φωτεινῶν καί λιγότερο φωτεινῶν χρωμάτων καί μέ τήν ταυτόχρονη ἀντιπαραβολή ψυχρῶν λαμμάτων («φωτισμάτων») σέ θερμούς κατά κανόνα προπλασμούς[10].

Δ) Τά «φῶτα» λάμματα τοποθετοῦνται πάντα ἀντίρροπα τῆς κίνησης τοῦ ἀντικειμένου καί, συλλειτουργώντας μέ τόν προοπτικό σχεδιασμό, ἐξισορροποῦν τίς κινήσεις, παράγοντας ρυθμό ὅπως τόν κατανόησε ἡ ἑλληνική εἰκαστική παράδοση[11].

Ε) Ἡ ρυθμική ὀργάνωση τῆς φόρμας δέν μένει μόνον στό γενικό αὐτό ἐπίπεδο ἀλλά διαπερνᾶ ὅλες τίς φόρμες καί τά στοιχεῖα τῆς εἰκόνας. Ἔτσι ὅλα τά στοιχεῖα χτίζονται μέ ρυθμό πού στηρίζεται στή χιαστί ὀργάνωση τῶν κινήσεων καί δυνάμεων τοῦ ἔργου[12]. Τό τελικό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά εἰκαστική

Ἁρμός, Ἀθήνα 2000 (στό ἑξῆς: Κόρδης, *Ἐν ρυθμῷ*).

7. Βλ. σχετικές ἀπόψεις γιά τό θέμα αὐτό Ot. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Routledge & Kegan Paul, London & Henley [4]1976, σσ. 13-14, G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, John Murray, London 1963, σ. 31, H. Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image before the Age of Art*, ἀγγλ. μτφρ. Edmund Jephcott, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994, σσ. 173-174.

8. Βλ. ἀναλυτική παρουσίαση στό Κόρδης, *Ἐν ρυθμῷ*, σ. 82.

9. Γιά τήν προτεραιότητα πού ἀπέδιδαν οἱ Βυζαντινοί στό χρῶμα καί συνεπῶς γιά τή δομική λειτουργία του στή βυζαντινή ζωγραφική βλ. G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, σ. 153· D. T. Rice, *The appreciation of Byzantine Art*, London 1972, σ. 203· A. Grabar, *Byzantine Painting*, Geneva [2]1979, σ. 43.

10. Γ. Κόρδη, *Ἡ Χρωματική Δομή στίς Προσωπογραφίες τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητός*, ἐκδ. Ἁρμός, Ἀθήνα 1998.

11. Χρ. Καρούσου, *Ἀρχαία Τέχνη. Ὁμιλίες-Μελέτες*, ἐκδ. Ἑρμῆς, Ἀθήνα 1972, σ. 40.

12. Βλ. σχετικά καί Γ. Κόρδη, *Οἱ Προσωπογραφίες τοῦ Φαγιούμ καί ἡ Βυζαντινή Εἰκόνα*, ἐκδ. Ἁρμός, 2001, σσ. 23 ἑξ. Ἀναλυτικά γιά τίς χιαστί χαράξεις στήν ἀρχαία ἑλληνική τέχνη βλ. τό σημαντικό βιβλίο τοῦ ζωγράφου Ν. Νικολάου, *Ἡ περιπέτεια τῆς γραμμῆς στήν τέχνη*, Ἀθήνα 1986.

μορφή μέ ἑτεροαναφορά στό θεατή καί στήν αἴσθησή του, ἀφοῦ αὐτή ὑπάρχει πάντα ὡς πρός αὐτόν, ὑπάρχει σέ σχέση.

Μετά τή σύντομη αὐτή ἀναφορά στά βασικά χαρακτηριστικά τοῦ βυζαντινοῦ ζωγραφικοῦ συστήματος μποροῦμε νά πλησιάσουμε καί νά ἀνατάμουμε εἰκαστικά τή ζωγραφική πρόταση τοῦ Ἀγήνορα Ἀστεριάδη στήν Κοίμηση τῆς Τεγέας.

Τά θετικά στοιχεῖα τῆς πρότασής του εἶναι τά ἑξῆς:

Α) Ἡ εἰκονογραφική συνέπεια. Τηρεῖ κατά γράμμα τούς ἐπί αἰῶνες καθιερωμένους εἰκονογραφικούς τύπους οἱ ὁποῖοι καί δογματική σημασία ἔχουν, καθόσον ἡ μορφή τῶν εἰκονιζομένων προσώπων λογίζεται ὡς ἡ πραγματική ὑποστατική μορφή τῶν εἰκονιζομένων κι ὄχι προϊόν τῆς δημιουργικῆς φαντασίας τῶν ζωγράφων[13], ἀλλά καί λειτουργικότητα, ἀφοῦ μέσα ἀπό τίς καθιερωμένες αὐτές μορφές ὁ πιστός ἀμέσως μπορεῖ νά διαβαίνει πρός τό πρωτότυπο χωρίς διάσπαση καί μετεωρισμό τοῦ νοός. Ἡ εἰκονογραφική συνέπεια, παρά τίς λιγοστές ἀπόπειρες (Εἰκ. 1) νά βελτιώσει κάπως τά χαρακτηριστικά τῶν εἰκονιζομένων δίνοντάς τους μιά πιό νατουραλιστική διάθεση, χαρίζει στό ἔργο τοῦ Ἀστεριάδη λειτουργικότητα καί συνεπῶς ἐκκλησιαστικό ἦθος.

Β) Ἡ χρωματική ἁρμονία καί ἡσυχία. Ὁ Ἀστεριάδης, προφανῶς ἐπηρεασμένος ἀπό ἀναζητήσεις τῶν ζωγράφων τῆς γενιᾶς του πού ἀναζητοῦσαν τήν ἑλληνικότητα στίς φόρμες καί στίς τεχνικές τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν[14], ἐργάζεται σχεδόν ἀποκλειστικά μέ τήν ἑλληνική πολυγνώτεια τετράχρωμη παλέττα (μαῦρο, χοντροκόκκινο, ὤχρα καί λευκό)[15]. Περιστασιακά μόνον φαίνεται νά χρησιμοποιεῖ λίγο γαλάζιο, ἀπό τό ὁποῖο παράγει καί κάποια πράσινα, πού ὅμως ἐπίσης φαίνεται νά ταπεινώνει γιά νά τά ἐντάξει στό κλίμα τῶν χρωμάτων τῆς τετραχρωμίας. Τά ὑπόλοιπα χρώματα προκύπτουν ἀπό τή μίξη τῶν τεσσάρων βασικῶν χρωμάτων. Ὁ περιορισμός στήν τετράχρωμη αὐτή παλέττα ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τή δημιουργία ἑνός ἥσυχου, σχετικῶς γήινου χρωματικοῦ κλίματος τό ὁποῖο δέ στερεῖται χρωματικότητας, δεδομένου ὅτι ὁ Ἀστεριάδης ἀκολουθεῖ τίς ἀρχές τῶν βυζαντινῶν ζωγράφων καί χτίζει καταρχήν μέ χρωματικές ἐπιφάνειες τίς μορφές του. Ἡ χρωματική αὐτή ἀτμό-

---

13. Βλ. σχετικά Γ. Κόρδη, *Ἱεροτύπως. Ἡ εἰκονολογία τοῦ ἱ. Φωτίου καί ἡ τέχνη τῆς μετεικονομαχικῆς περιόδου*, ἐκδ. Ἁρμός, Ἀθήνα 2002, σσ. 25 ἑξ. (στό ἑξῆς: Κόρδης, *Ἱεροτύπως*). Πρβλ. Δ. Τσελεγγίδη, *Εἰκονολογικές μελέτες*, ἔκδ. Ἱ. Μ. Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Μάκρη Ἀλεξανδρουπόλεως, Θεσσαλονίκη 2003, σσ. 36 ἑξ.

14. Βλ. σχετικές παρατηρήσεις τῆς Ἑ. Βακαλό γιά ἀνάλογες ἀναζητήσεις τῶν ζωγράφων τῆς γενιᾶς τοῦ '30 (*Ἡ φυσιογνωμία τῆς μεταπολεμικῆς τέχνης στήν Ἑλλάδα. Ὁ μύθος τῆς ἑλληνικότητας*, ἐκδ. Κέδρος, τόμ. Γ', Ἀθήνα 1983, σσ. 114-115).

15. Βλ. σχετικά L. James, *Light and Colour in Byzantine Art,* Clarendon Press, Oxford 1996, σσ. 47 ἑξ.

σφαιρα ἔχει εἰκαστική σοφία καί λειτουργικό χαρακτήρα, ἀφοῦ ἔτσι, παρά τίς μεγάλες διαστάσεις τῶν συνθέσεων, δέν παράγεται αἰσθητική «βουή» καί φασαρία στό χῶρο τοῦ ναοῦ, ἡ ὁποία, ἄν μεταφερόταν στό θεατή, θά μποροῦσε νά ἀποτελέσει αἰτία διάσπασης τοῦ νοός.

Γ) Ἡ αἴσθηση τοῦ νέου. Εἰσερχόμενος κανείς στό ναό τῆς Κοίμησης τῆς Τεγέας, ἔχει ἀμέσως τήν ἐντύπωση ὅτι αὐτό τό ὁποῖο βλέπει στούς τοίχους εἶναι κάτι τό πρωτόγνωρο. Ἡ αἴσθηση αὐτή τοῦ νέου, ἡ ὁποία ὅμως δέν εἶναι τόσο μεγάλη, ὥστε νά ὁδηγεῖ σέ ἔκπληξη καί στή συνέχεια σέ ἀνοικειότητα καί ἀποξένωση, ἀποτελεῖ στοιχεῖο μέ λειτουργικό χαρακτήρα γιά τήν εἰκονογραφική τέχνη. Ἡ αἴσθηση αὐτή σημαίνει πρακτικά ὅτι τό εἰκονογραφικό σύνολο εἶναι στοιχεῖο ἐνεργό καί ὄχι ἀδρανές ὅπως καθετί τό ὁποῖο εἶναι χιλιοειπωμένο καί ἄρα ἀδιάφορο. Τό «νέο» τῆς εἰκονογραφικῆς πρότασης τοῦ Ἀστεριάδη εἶναι ἰσορροπημένο καί συνεπῶς λειτουργικό, ἀφοῦ προκαλεῖ αἰσθητικό διάλογο τῶν τυπωμένων στόν τοῖχο μορφῶν μέ τήν αἴσθηση τοῦ θεατῆ, γεγονός πού ἐντέλει συμβάλλει στήν ἐντύπωσή τους στήν «φαντασία» τῶν θεατῶν, κάτι πού ἀποτελεῖ βασικό στόχο τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης κατά τόν ἱερό Φώτιο, ἕναν ἀπό τούς ἐλάχιστους Πατέρες τῆς Ἐκκλησίας οἱ ὁποῖοι διατύπωσαν αἰσθητικές προτάσεις[16].

Δ) Ἡ σημαντικότερη ὅμως ἀρετή τῆς εἰκονογραφικῆς πρότασης τοῦ Ἀστεριάδη εἶναι, κατά τή γνώμη μας, ἡ εἰκαστική ἑνότητα τῶν ἐπιμέρους συνθέσεων ἀλλά καί τοῦ τοιχογραφικοῦ συνόλου. Ἁπλή παρατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν δείχνει ἀμέσως ὅτι τό σύνολο διαθέτει εἰκαστική ἑνότητα, ὅπου τά πάντα συλλειτουργοῦν καί ἀποτελοῦν ἀδιάσπαστο σύνολο. Ἡ ὀργανική αὐτή ἐνσωμάτωση τῶν στοιχείων καί φυσικά ἡ συνέπεια στό χειρισμό τῶν εἰκαστικῶν ἐκφραστικῶν ἐργαλείων (γραμμή, χρῶμα) δείχνουν ὅτι ὁ Ἀστεριάδης εἶναι δημιουργός ὁ ὁποῖος παράγει ἔργο πού ἀπορρέει ἀπό μέσα του, ἔργο τό ὁποῖο συνεπῶς προϋποθέτει τήν ἀφομοίωση τῆς προϋπάρχουσας εἰκονογραφικῆς παράδοσης. Τό ἔργο του ἔτσι εἶναι προσωπικό, γι' αὐτό καί εἶναι ζωντανό καί συνεπῶς ἐκκλησιαστικό κι ὄχι ἀντιγραφικό καί ψεύτικο, δηλαδή ἀντιπαραδοσιακό καί ἀντιεκκλησιαστικό.

Ἀρνητικά ἤ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, λιγότερο πετυχημένα στοιχεῖα τῆς δουλειᾶς τοῦ Ἀστεριάδη εἶναι τά ἑξῆς:

Α) Δεδομένων τῶν συνθηκῶν φωτός τοῦ χώρου τοῦ ναοῦ οἱ χρωματικές ἐπιλογές του στό ἐπίπεδο τῶν προπλασμῶν δέν εἶναι ἰδιαίτερα ἐπιτυχημένες. Ὁ χῶρος δέν διαθέτει ἀρκετό φῶς καί θά ἦταν συνεπῶς λειτουργική ἡ ἐκκίνηση ἀπό πιό φωτεινούς προπλασμούς ἤ πολύ δυνατά φωτίσματα λάμματα. Ὁ Ἀστεριάδης ἐπιλέγει νά ἐκκινεῖ ἀπό ἀρκετά χαμηλότονους προπλασμούς καί ταυτόχρονα δέν ἐπιλέγει πάντα τή μεταξύ τους ἀντίστιξη μέ βάση τά δεδομέ-

16. Βλ. σχετικά Κόρδης, *Ἱεροτύπως*, σσ. 37 ἑξ.

να τῶν Βυζαντινῶν. Ἔτσι συχνά δέν χρησιμοποιεῖ τό θερμό καί τό ψυχρό τῶν χρωμάτων γιά νά αὐξήσει τήν ἀντίστιξη καί συνεπῶς νά κάνει τίς εἰκόνες του πιό εὐανάγνωστες καί πλέον λειτουργικές στό θεατή. Συχνά μάλιστα τοποθετεῖ θερμό δίπλα σέ θερμό ἤ ἁπλῶς χρησιμοποιεῖ τήν τονικότητα τῶν χρωμάτων γιά νά πλάσει. Συνέπεια ὅλων αὐτῶν τῶν ἐπιλογῶν του εἶναι κάποια σχετική χρωματική πλαδαρότητα μέ τίς ὅποιες αἰσθητικές της συνέπειες.

Β) Ὁ Ἀστεριάδης καταργεῖ ἀρκετά συχνά τήν πλαστικότητα, τουλάχιστον ὅπως τήν ἀντιλαμβάνεται ἡ βυζαντινή ζωγραφική παράδοση ὡς κίνηση τῆς φόρμας ἀπό τόν προπλασμό πρός τό λευκό χρῶμα τῶν ψιμυθιῶν. Ἔτσι προτιμᾶ νά πλάθει σκιάζοντας μέ μαῦρο τόν μέσο τόνο τῶν προπλασμῶν καί σπάνια βάζει ψιμύθια. Ἡ πρακτική αὐτή πού ἔχει κάποια ἀξία, ἀφοῦ δίνει μιά αἴσθηση ἁπλότητας καί μιά φρεσκάδα, ἀπομακρύνοντας τήν ἐπιτήδευση τῆς φορητῆς εἰκόνας πού δέν ταιριάζει στήν τοιχογραφία, δημουργεῖ πολλά ἄλλα προβλήματα. Παρέχει καταρχάς τήν ἐντύπωση ὅτι οἱ μορφές μένουν ἐγκλωβισμένες στήν ἐπιφάνεια τοῦ τοίχου καί κατά δεύτερον ὅτι αὐτές ἔχουν βάρος καί ὅτι εἶναι δυσκίνητες καί νωθρές. Τό ἔργο του ἔτσι ἀπομακρύνεται ἀπό τή χρωματικότητα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς πλησιάζοντας περισσότερο πρός τή δυτική νατουραλιστική παράδοση μέ τά σκοτεινά κιαρροσκοῦρα της.

Ἡ ἀπομάκρυνση αὐτή ἐνέχει τόν κίνδυνο νά ὁδηγήσει σέ σχετική ἀποστασιοποίηση τῶν μορφῶν ἀπό τόν φυσικό τους ἀποδέκτη, τό θεατή, καί τόν ἐγκλωβισμό τους στόν δικό τους αὐτάρεσκο κόσμο.

Γ) Οἱ γραμμές στό εἰκονογραφικό ἔργο τοῦ Ἀστεριάδη δέν διαθέτουν τό χαρακτήρα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης. Αὐτές ἄλλοτε εἶναι σπασμένες, ἄλλοτε διαθέτουν ὑπερβολική καμπυλότητα καί ἄλλες φορές τείνουν νά αὐτοκαταργηθοῦν καί νά γίνουν ἐπίπεδα. Παρατηρώντας κανείς τήν εἰκονογραφική δουλειά τοῦ Ἀστεριάδη, δέν διακρίνει τήν καθαρότητα τῆς βυζαντινῆς δουλειᾶς, πού ἀκόμη καί ὅταν παράγει ἔντονη πλαστικότητα δέν χάνει τήν καθαρότητα καί σαφήνεια τῆς γραμμῆς ἡ ὁποία πάντα ἔχει ξεκάθαρο ρόλο καί ἀποστολή μέσα στή φόρμα[17] (Εἰκ. 2).

Δ) Ἀποτέλεσμα μιᾶς τέτοιας διαχείρισης τῆς γραμμῆς εἶναι ἡ ὑποβάθμιση τοῦ ρυθμοῦ στίς εἰκόνες του. Ἔτσι, ἐνῶ ὑπάρχει στοιχειωδῶς ρυθμός πού ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἀκολουθεῖ βυζαντινά πρότυπα στό στήσιμο τῆς σύνθεσης, ἐσωτερικά στό σχεδιασμό τῶν ἐπιμέρους μορφῶν καί τῶν δυνάμεων τοῦ ἔργου ὁ ρυθμός μοιάζει νά ὑποχωρεῖ καί νά ἀναπτύσσεται μιά ἀκαθόριστη ἀσάφεια στή φόρμα πού εἶναι κατά κανόνα ἄγνωστη στή βυζαντινή παράδοση. Τό γεγονός αὐτό καθιστᾶ τίς εἰκόνες του σχετικά δυσλειτουργικές, ἀφοῦ ὁ ἐσωτερικός διάλογος πού ἀναπτύσσεται δέν ἐπιτρέπει τήν ἐλεύθερη κίνηση ἀναφορᾶς στό θεατή, ὁ ὁποῖος μάλιστα εἰσπράττει ταυτοχρόνως καί τήν τα-

17. Βλ. σχετικά Κόρδης, *Ἐν ρυθμῷ*, σσ. 19-27.

ραχή τῆς διαλεκτικῆς τῶν μορφῶν μέσα στήν εἰκόνα.

Ε) Στά λιγότερο ἐπιτυχημένα στοιχεῖα τῆς δουλειᾶς τοῦ Ἀστεριάδη ἀνήκει ἐπίσης ὁ διάκοσμος μέ τά φυτικά καί γεωμετρικά μοτίβα πού ἐξαπλώνεται σέ πολλές ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ. Ἡ διακόσμηση αὐτή, παρότι ὡραία καθεαυτή, δυστυχῶς δέν εἶναι ἰδιαίτερα λειτουργική, καθόσον ἁπλώνεται σέ ὑπερβολική ἔκταση, διαθέτοντας μάλιστα μεγάλες φόρμες οἱ ὁποῖες διασποῦν τό σύνολο «καταπίνοντας» αἰσθητικά τίς μορφές τῶν εἰκόνων. Δεδομένου ὅτι τά διακοσμητικά αὐτά ἔχουν συνήθως γεωμετρική δομή, ἡ αἰσθητική τους δύναμη εἶναι πολύ μεγάλη καί ἔτσι ἀνταγωνίζονται τίς μορφές οἱ ὁποῖες μοιάζουν ἀδύναμες καί ἀνίσχυρες νά πρωταγωνιστήσουν.

ΣΤ) Ἀρκετές ἐπίσης λύσεις του, πού ἀφοροῦν τή διάταξη τῶν εἰκόνων στό ναό, δέν θά μποροῦσαν νά χαρακτηριστοῦν ἰδιαίτερα ἐπιτυχεῖς, ὅπως γιά παράδειγμα ἡ τοποθέτηση τοῦ ἔφιππου ἁγίου Γεωργίου ψηλά στόν νότιο τοίχο, δίπλα ἀπό τούς ὁλόσωμους ἁγίους Κωνσταντίνο καί Ἑλένη (Εἰκ. 3).

Ἡ λύση αὐτή, ἀσχέτως ἀπό τό γεγονός ὅτι πιθανότατα ὑπαγορεύτηκε ἀπό κάποιον παραγγελειοδότη, δέν εἶναι καλή, διότι διασπᾶ τήν ἑνότητα τοῦ συνόλου καί ἀποτελεῖ ἐμφανή παραφωνία στό ρυθμό. Ἡ ἔντονη κίνηση τοῦ ἔφιππου ἁγίου ὄχι μόνον δέν ἀντισταθμίζεται, ὡς ὄφειλε, ἀπό τίς ὁλόσωμες φιγοῦρες τῶν παρευρισκομένων ἁγίων ἀλλά ἀντιθέτως τονίζεται καί ἐπιτείνεται. Ἔτσι δημιουργεῖται μιά εἰκαστική παραφωνία μέ σοβαρές αἰσθητικές ἐπιπτώσεις στό θεατή, ἀφοῦ ἡ ματιά, ὁ νοῦς καί ἡ καρδία ἐγκλωβίζονται σέ ἕναν περιττό αἰσθητικό διάλογο μέ τό παράδοξο αὐτό φαινόμενο.

Ζ) Σοβαρότερο ὅμως ὅλων πρόβλημα θεωροῦμε τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ Ἀστεριάδης σχεδιάζει καί πλάθει τά πρόσωπα τῶν ἁγίων. Ἀναφέρθηκε ἤδη ὅτι ἀκολουθεῖ πιστά τήν εἰκονογραφική παράδοση ὅσον ἀφορᾶ στούς εἰκονογραφικούς τύπους, δέν συμβαίνει ὅμως τό ἴδιο ὅσον ἀφορᾶ τό ὕφος-στύλ. Ὁ νεοέλληνας εἰκαστικός ἐπιδιώκει, μᾶλλον συνειδητά κατά τή γνώμη μας, νά βελτιώσει τό σχεδιασμό τῶν μορφῶν δίνοντάς τους μιά πιό νατουραλιστική χροιά. Ἔτσι καταργεῖ τήν ἁπλότητα τῆς γραμμῆς πού χαρακτηρίζει τό βυζαντινό σχέδιο καί σπάζει τό περίγραμμα παράγοντας περισσότερες γωνίες. Αὐτό ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τά πρόσωπά του νά μή διαθέτουν τήν ἡσυχία καί ἁπλότητα τῶν βυζαντινῶν μορφῶν καί φυσικά οὔτε τόν ἐσωτερικό ρυθμό πού ἐκεῖνα διέθεταν, στοιχεῖο πού ἔδινε στίς μορφές ἐνάργεια, καθαρότητα καί τήν αἴσθηση τοῦ «τελειωμένου». Οἱ μορφές τῶν ἁγίων τοῦ Ἀστεριάδη εἶναι διασπασμένες καί ἔχουν κάποια ἀγωνία καί ἔνταση, γεγονός πού ἐπιτείνεται καί ἀπό τή χρωματική τους δόμηση, ἡ ὁποία μᾶλλον ἀκολουθεῖ τή νατουραλιστική παράδοση κι ὄχι τή βυζαντινή, καθόσον ἀπουσιάζει ἡ λογική τῆς ἀνέλιξης ἀπό τόν σκουρόχρωμο προπλασμό πρός τά λευκά ψιμύθια. Οἱ μορφές συχνά μοιάζουν νά εἶναι ἡμιτελεῖς, ἀφοῦ εἶναι ἀψιμύθιστες. Αὐτό βεβαίως τό κλίμα συνάδει μέ τόν τρόπο χρωματικῆς ἀνάπτυξης τῶν ἐνδυμάτων καί τοῦ τοπίου,

ὅπου ἐπίσης παρουσιάζεται τό ἴδιο πρόβλημα. Τά στοιχεῖα ὅμως αὐτά καθιστοῦν τίς μορφές δυσλειτουργικές. Αὐτό εἶναι, κατά τή γνώμη μας, τό σοβαρότερο ἀπό τά προβλήματα πού ἔχει ἡ δουλειά τοῦ Ἀστεριάδη, κρινόμενη στό πλαίσιο τῆς παράδοσης στήν ὁποία φιλοδοξεῖ καί ἐπιδιώκει νά ἀνήκει καί ἐλεγχόμενη μέ τά σταθερά ἐσωτερικά κριτήρια τοῦ βυζαντινοῦ ζωγραφικοῦ συστήματος τά ὁποῖα ἔχουν διαχρονική ἀξία καί ἰσχύ γιά τήν παράδοση αὐτή.

Ἐν κατακλεῖδι μποροῦμε νά συμπεράνουμε ὅτι ἡ εἰκονογραφική κατάθεση τοῦ Ἀστεριάδη στήν Κοίμηση τῆς Τεγέας κρίνεται ὡς μιά ἀρκετά ἱκανοποιητική πρόταση προερχόμενη ἀπό ἕναν ἀξιόλογο ἕλληνα εἰκαστικό καί παρέχει (Εἰκ. 4) ἀφορμές γιά γόνιμο προβληματισμό σχετικά μέ τά κριτήρια προόδου τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης.



Εἰκ. 1. Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου.



Εἰκ. 2. Ἡ Σταύρωσις.



Εἰκ. 3. Ἅγιος Γεώργιος.



Εἰκ. 4. Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια.

Σπύρος Μοσχονάς

Η ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΙΔΩΝΑ ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΤΑΝΑΣΣΑΣ ΠΑΤΡΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΟΥ ΠΡΟΤΥΠΑ

Ο Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος[1], μολονότι είναι ένας από τους σημαντικότερους αγιογράφους του 19ου αιώνα, σχετικά πρόσφατα απασχόλησε τους ερευνητές στο πλαίσιο μιας ευρύτερης επαναπροσέγγισης της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης. Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρηθεί η μελέτη της πρώτης μεγάλης ανάθεσης που δέχτηκε ο ζωγράφος, της διακόσμησης του τέμπλου της εκκλησίας της Παντάνασσας Πατρών[2], ενώ θα τεθούν κάποια ερωτήματα αναφορικά με τα εικονογραφικά του πρότυπα.

Ο Χατζηγιαννόπουλος γεννήθηκε στο χωριό Φουρνάς Ευρυτανίας[3] το

1. Ελάχιστη ήταν πριν από μερικά χρόνια η βιβλιογραφία σχετικά με τον Χατζηγιαννόπουλο και αυτή ουσιαστικά περιοριζόταν σε τυπικές αναφορές στο πλαίσιο ευρύτερων μελετών. Το κενό της έρευνας ήρθε να καλύψει η πλούσια εργασία του Ν. Γραίκου, όπου μελετάται διεξοδικά και σε βάθος το τοιχογραφικό έργο του ζωγράφου, ενώ τίθενται και βασικά ζητήματα σχετικά με τη νεότερη εκκλησιαστική τέχνη. Ν. Γραίκος, *Η βελτιωμένη βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη 2003. Βλ. επίσης, Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική* (β′ τόμος), ενότητα Γ′. «Φλαμανδικές επιδράσεις σε σχέδια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών», Αθήνα 2006, 71-88, όπου παρουσιάζεται μια σειρά σχεδίων του Χατζηγιαννόπουλου, με πρότυπο δυτικά έργα χαρακτικής.

2. Εξαιτίας του σεισμού της 8ης Ιουνίου 2008 ο ιερός ναός της Παντάνασσας Πατρών υπέστη σημαντικές ζημιές και έκτοτε παραμένει κλειστός για το κοινό, προκειμένου να πραγματοποιηθούν οι απαραίτητες αναστηλωτικές εργασίες. Για το λόγο αυτό δεν κατέστη δυνατή η καλύτερη φωτογράφηση του ζωγραφικού διακόσμου. Ωστόσο, ο γράφων θα επιθυμούσε να ευχαριστήσει τους εφημέριους του ναού για την άδεια φωτογράφησης, η οποία είχε γίνει ερασιτεχνικά, για τις ανάγκες της ανακοίνωσης, το Φεβρουάριο του 2008.

3. Το χωριό είναι περισσότερο γνωστό ως τόπος καταγωγής του Διονυσίου του εκ Φουρνά. Για τον Διονύσιο βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα της ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957, 292-305· Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, 105-106· Γ. Κόρδης, *Η «Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης του Διονυσίου του Εκ Φουρνά». Αισθητικά και εικαστικά σχόλια*, Αθήνα 2006.

1820[4]. Την περίοδο 1848-1854 σπουδάζει στο Σχολείο των Τεχνών με δασκάλους τους Γεώργιο και Φίλιππο Μαργαρίτη και τον Ludwig Thiersch[5], αναδεικνύεται δε σε έναν από τους πιο ταλαντούχους σπουδαστές, όπως επιβεβαιώνεται από τις βραβεύσεις του[6] και από το ότι ο Thiersch τον επιλέγει –μαζί με τον νεότερο Νικηφόρο Λύτρα– ως βοηθό για την αγιογράφηση της Αγίας Τριάδας (Σώτειρας του Λυκοδήμου), τα χρόνια 1853-55. Μάλιστα, με την αποχώρηση του Thiersch και με εντολή του διευθυντή του Πολυτεχνείου Λύσανδρου Καυταντζόγλου, ο Χατζηγιαννόπουλος αναλαμβάνει προσωρινά, από κοινού με τον Λύτρα, τη διδασκαλία του μαθήματος της στοιχειώδους γραφικής (1856-58). Το 1858 θα επισκεφθεί το Άγιον Όρος, όπου θα παραμείνει για περίπου ένα χρόνο, φιλοτεχνώντας αντίγραφα βυζαντινών έργων[7], ενώ επιστρέφοντας στην Αθήνα αφοσιώνεται στην αγιογραφία[8]. Παράλληλα, συμ-

---

4. Δ. Παυλόπουλος, «Το Μουσείο», *Μουσείο Βούρου-Ευταξία. Οδηγός*, Αθήνα 1994, 83-84.

5. Για τον Thiersch (Θείρσιο) βλ. Στ. Λυδάκης, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ός αιώνας)*, σειρά *Έλληνες Ζωγράφοι*, τόμ. Γ', Αθήνα 1976, 87-89· Christine Stephan-Kaissis, «Ο Ludwig Thiersch και οι Έλληνες καλλιτέχνες της "Σχολής του Μονάχου"», *Έλληνες Καλλιτέχνες στην Ακαδημία του Μονάχου τον 19ο και 20ό αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2006, 85-91.

6. Ο ζωγράφος λαμβάνει το α' βραβείο στο μάθημα της γυμνογραφίας κατά τα έτη 1848-1851, 1853, και το β' βραβείο το 1855, ενώ το 1856 κερδίζει τον Α' Κοντοσταύλειο Διαγωνισμό. Για τις βραβεύσεις του Χατζηγιαννόπουλου στο Σχολείο των Τεχνών βλ. Ξυγγόπουλος 1957, 355, σημ. 1. Αναλυτικότερα βλ. Ι. Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2000, 305, 309, 313, 317, 323, 327, 333 και ιδίως Γραίκος 2003, 171-192.

7. Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1957, 134.

8. Τα χρόνια αυτά ο Χατζηγιαννόπουλος συνδέεται και με τον Φανέλλη. Βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η Επίδραση της Ναζαρηνής Σκέψης στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική. Κωνσταντίνος Φανέλλης, Λουδοβίκος Θείρσιος, Σπυρίδωνας Χατζηγιαννόπουλος, Κωνσταντίνος Αρτέμης*, Αθήνα 1977, 115. Δ. Παυλόπουλος, «Η απήχηση των Ναζαρηνών», *Ιστορώντας το Θείο. Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική*, περ. *Επτά Ημέρες*, εφημ. *Η Καθημερινή*, 14-15.4.2001, 6. Την άποψη περί μαθητείας του Χατζηγιαννόπουλου κοντά στον Φανέλλη υιοθετεί και ο Φριλίγκος, σημειώνοντας πως ο πρώτος υπήρξε ο πιο δημιουργικός και διάσημος μαθητής του Φανέλλη. Μάλιστα, τοποθετεί τη γνωριμία και την επαφή των δύο αντρών την περίοδο 1859-1860, όταν δηλαδή ο Φανέλλης εργαζόταν στην Μητρόπολη Αθηνών. Ι. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005, 81-82. Στο αυτοβιογραφικό σημείωμά του, ο Χατζηγιαννόπουλος αναφέρει πρώτα τη γνωριμία του με τον Φανέλλη και κατόπιν σημειώνει την εργασία του στη Σώτειρα Λυκοδήμου. Η αφήγηση του Χατζηγιαννόπουλου, αν δεν είναι διαστρεβλωμένη εξαιτίας του χρόνου, φανερώνει τη σημασία που είχε για τον ίδιο πρώτα το έργο του Φανέλλη και κατόπιν η μαθητεία του κοντά στον Thiersch. Η αναφορά στον Φανέλλη και συγκεκριμένα στην εργασία του στη Μητρόπολη Αθηνών, ακριβώς πριν ο Χατζηγιαννόπουλος αναφερθεί στο ταξίδι του στο Όρος και χωρίς να

μετέχει στις εκθέσεις των Ολυμπίων, όπου βραβεύεται επανειλημμένα[9]· την περίοδο αυτή δεν δέχεται κάποια σημαντική παραγγελία, αλλά αναλώνεται διδάσκοντας στη μέση εκπαίδευση[10]. Πιθανότατα μέσα στη δεκαετία του 1870 αναλαμβάνει τη διακόσμηση του τέμπλου της Παντάνασσας της Πάτρας, εργασία που θα ολοκληρώσει το 1883, οπότε –ενδεχομένως και με την αμοιβή που έλαβε–, πραγματοποιεί ένα ταξίδι στο Μόναχο. Εκεί επισκέπτεται μουσεία και εκκλησίες, για να επιστρέψει στην Αθήνα τον επόμενο χρόνο. Τα έτη 1884-1900 είναι και τα παραγωγικότερα του ζωγράφου, καθώς λαμβάνει πληθώρα παραγγελιών[11], θα συνεχίσει δε να εργάζεται έως το θάνατό του, το φθινόπωρο του 1905[12].

Οι παραστάσεις στο ναό της Παντάνασσας Πατρών –με εξαίρεση ορισμένα σχέδια από το Άγιον Όρος[13], την προσωπογραφία της Αμαλίας στο Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών και χωρίς να υπολογίζονται οι αποδόσεις στην Αγία Τριάδα[14]– είναι τα παλαιότερα έργα του Χατζηγιαννόπουλου που μπο-

---

σημειώνει τον Φανέλλη ως συνεργάτη του Thiersch, ενδεχομένως θέτει σε αμφισβήτηση την πληροφορία ότι ο Φανέλλης εργάστηκε στην αγιογράφηση της ρώσικης εκκλησίας (βλ. Λυδάκης 1976, 87· Φριλίγκος 2005, 79). Ίσως θα ήταν ασφαλέστερο να συνδεθεί η διευρυμένη δραστηριότητα του Φανέλλη στην Αθήνα μάλλον με τις σχέσεις που ο ζωγράφος είχε αναπτύξει με τη συντηρητική μερίδα της Ελλαδικής Εκκλησίας, ιδίως μετά τη γνωριμία του με τον Κωνσταντίνο Οικονόμο τον εξ Οικονόμων. Βλ. Σπ. Μοσχονάς, «Η έκδοση του Κτιτορικού της Μονής του Μεγάλου Σπηλαίου του Κ. Οικονόμου και η εικονογράφηση του Κ. Φανέλλη», *Βιβλιοφιλία*, τχ. 113, Σεπτέμβριος 2006, 30-34.

9. Βλ. αναλυτικότερα παρακάτω, σημ. 15.

10. Γρ. Κ. Παπαδόπουλος, «Περί της καθ' ημάς εκκλησιαστικής τέχνης και ιδιαιτέρως περί ελληνικής αγιογραφίας», *Πανδώρα* ΚΑ', τεύχ. 485, 1870. Αναδημοσιεύεται στο Κ. Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1990, 201-202.

11. Αγιογραφεί την Αγία Ειρήνη Αθηνών επί της οδού Αιόλου [1884-88], το τέμπλο του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου Αμαρουσίου [1887], τις παραστάσεις του Δωδεκάορτου στον Άγιο Δημήτριο Κηφισιάς, την εκκλησία της Χρυσοσπηλιώτισσας, επίσης στην Αιόλου, το ναό της Παναγίας στην Ύδρα, την οροφή της εκκλησίας του Ευαγγελισμού, μητροπολιτικού ναού της Πάτρας [1893]. Σύμφωνα με το αυτοβιογραφικό του σημείωμα, εργάζεται επίσης για τη δημιουργία δεσποτικών εικόνων για τη Λειβαδιά και για τη μονή Πετράκη. Ξυγγόπουλος, ό.π. Γραίκος 2003, 246-250.

12. Για ένα αναλυτικότερο χρονικό του βίου του Χατζηγιαννόπουλου, όπου συζητούνται σε βάθος και ειδικά προβλήματα, βλ. Γραίκος 2003, 157-192, 222-250.

13. Βλ. αναλυτικότερα Γραίκος 2003, 222-228.

14. Παπαστάμος 1977, 104. Επίσης, αρχιμ. Τιμόθεος Σακκάς, *Ένας άγνωστος θησαυρός. Ιερός Ναός Αγίας Τριάδος Ρωσικής Παροικίας Αθηνών*, Αθήνα 2006, 114. Ο Γραίκος απορρίπτει την απόδοση του Αγίου Παύλου στον Χατζηγιαννόπουλο. Γραίκος 2003, 208.

ρούν να του αποδοθούν με ασφάλεια[15], ενώ πρόκειται για την πρώτη από σειρά αναθέσεων, που θα κορυφωθούν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1880.

Όταν ανατίθεται στον Χατζηγιαννόπουλο η διακόσμηση του τέμπλου (εικ. 1), ελάχιστες είναι οι νεόκτιστες εκκλησίες στην πόλη[16] και αυτές μερικώς αγιογραφημένες[17]. Στον παλαιό ναό του Αγίου Ανδρέα, αρχιτεκτόνημα του Καυταντζόγλου, δεσπόζει η *Ουρανία* του Δημητρίου Χατζησλάνη/Βυζαντίου[18], ενώ στο μητροπολιτικό ναό της Ευαγγελίστριας έχει διακοσμηθεί μόνο

---

15. Ο Χατζηγιαννόπουλος είχε εκθέσει στα Α΄ Ολύμπια (1859), *Εικόνα παριστώσα παίδα προσευχόμενον*, και τιμήθηκε με χάλκινο νομισματόσημο. Στα Β΄ Ολύμπια (1870), παρουσίασε τις αγιογραφίες *Η Αγία Αλεξάνδρα, Ο Άγιος Γεώργιος και η Αγία Όλγα, Η Αγία Τριάς* και έλαβε αργυρό νομισματόσημο. Στα Γ΄ Ολύμπια (1875) εξέθεσε την *Αγία Τριάδα*, τιμώμενος με χάλκινο νομισματόσημο και στα Δ΄ Ολύμπια (1888) την *Πλατυτέρα*. Μπόλης 2000, 416, 424, 437, 463. Γραίκος 2003, 227-231. Γενικότερα για τα Ολύμπια βλ. Ηλ. Μυκονιάτης, «Το καλλιτεχνικό τμήμα των "Ολυμπίων" στην Αθήνα του 19ου αιώνα», *Εγνατία* 3 (1994), 75-143· Μπόλης 2000, 59-129. Ο Χατζηγιαννόπουλος εξέθεσε επίσης, τον Ιούλιο του 1868, τέσσερα έργα (*Ιησούς Χριστός, Θεοτόκος, Ιωάννης ο Πρόδρομος* και *Ευαγγελισμός*) στην εκκλησία της Αγίας Ειρήνης, στον Πειραιά. Τον Ιανουάριο του 1870 παρουσίασε έργο με τίτλο *Αγιογραφία* στο εργαστήριό του και, τέλος, τον Φεβρουάριο του 1878 τη *Θεοτόκο* στο Ναό της Αγίας Ειρήνης. Αυτή φαίνεται πως ήταν και η μόνη εκθεσιακή δραστηριότητα που ανέπτυξε ο ζωγράφος σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Μπόλης 2000, 468-470, Γραίκος 2003, 232-240.

16. Ο μητροπολιτικός ναός του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου εγκαινιάστηκε το 1846 (Κωνσταντίνος Τριανταφύλλου, *Ιστορικόν Λεξικόν των Πατρών*, Πάτρα 1959, 240), ο Άγιος Δημήτριος στην παλιά πόλη γκρεμίστηκε τα χρόνια της Επανάστασης και ανοικοδομήθηκε το 1860 (ό.π., 38), ενώ η εκκλησία του Παντοκράτορα ξεκίνησε να ανοικοδομείται περί το 1864, αν και ολοκληρώθηκε αρκετά χρόνια αργότερα (ό.π., 465). Τέλος, η Παντάνασσα εγκαινιάστηκε το 1859 (ιερέας Γεώργιος Παπασταύρου, *Παντάνασσα Πατρών. Ιστορία-Τέχνη-Λειτουργική ζωή*, Πάτρα 1995, 19). Για τις εκκλησίες της παλιάς πόλης πριν από την Επανάσταση βλ. επίσης, Ελένη Γ. Σαράντη, «Φραγκοκρατία-Βενετοκρατία. Ιστορία και τοπογραφία», *Πάτρα. Από την Αρχαιότητα έως Σήμερα* (επιμ. Τρ. Σκλαβενίτης-Κ. Στάικος), Αθήνα 2005, 164-171.

17. Τα χρόνια αυτά ο Φανέλλης εργάζεται στο γειτονικό Αίγιο, αλλά και σε εκκλησίες της ευρύτερης περιφέρειας. Αναλυτικότερα βλ. Φριλίγκος 2005, 73-75. Ούτε στην Αθήνα είναι πολλοί οι διακοσμημένοι με ναζαρηνό ύφος ναοί. Η Αγία Τριάδα διακοσμήθηκε από τον Thiersch μεταξύ 1855-57, ενώ ο Φανέλλης εργάστηκε στην πρωτεύουσα κυρίως μεταξύ 1854-1865. Αναλυτικότερα βλ. Φριλίγκος 2005, 79-80.

18. Ο Χατζησλάνης-Βυζάντιος εργάστηκε ως αγιογράφος μετά το 1833, οπότε και διακόσμησε πλήθος εκκλησιών σε διάφορες περιοχές (Ναύπλιο, Αθήνα, Πάτρα, Καλαμάτα). Την οροφή του Αγίου Ανδρέα Πατρών φιλοτέχνησε περί το 1836, ενώ στην πόλη εγκαταστάθηκε το 1848. Τριανταφύλλου 1959, 103. Αθ. Παπάς, *Πολίτες ζωγράφοι και αγιογράφοι του δεκάτου ενάτου και εικοστού αιώνα*, Αθήνα 1989, 26-27. Ν. Ζίας, «Η Νεοελληνική Εκκλησιαστική Ζωγραφική», *Σύναξη*, τ. 24 (1987), 46· Φριλίγκος 2005, 60-61.

το τέμπλο, περί το 1853, ίσως από τον Φανέλλη[19]. Έτσι, όταν καλείται ο Χατζηγιαννόπουλος στην Πάτρα, ουσιαστικά είναι ανύπαρκτη στην πόλη η ναζαρηνή ζωγραφική, περιοριζόμενη αποκλειστικά στο τέμπλο της Ευαγγελίστριας και την οροφή του Αγίου Ανδρέα, η οποία υφολογικά εμφανίζει περισσότερες συγγένειες με τη μεταβυζαντινή τέχνη των Επτανήσων[20].

Ο Χατζηγιαννόπουλος, στο αυτοβιογραφικό του σημείωμα που δημοσιεύει ο Ξυγγόπουλος, αναφέρει πως κλήθηκε στην Πάτρα «τη συστάσει του διασήμου ζωγράφου Γύζη και του κ. Λ. Καυταντζόγλου διευθυντού του Πολυτεχνείου»[21]. Δεδομένου ότι δεν σώζεται σήμερα το αρχείο του ναού και δεν είναι δυνατό να μελετηθεί το πλαίσιο της ανάθεσης[22], η πληροφορία αυτή δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί. Ωστόσο, υπάρχει ένα γεγονός που τουλάχιστον την ενισχύει. Η εκκλησία της Παντάνασσας ξεκίνησε να κτίζεται το 1847[23], όμως δεν ολοκληρώθηκε πριν από το 1859, οπότε και εγκαινιάστηκε επίσημα[24], με

---

19. Ο Φριλίγκος σημειώνει πως δεν εντόπισε έργα του Φανέλλη σε εκκλησίες της Πάτρας (Φριλίγκος 2005, 77, σημ. 268). Ωστόσο, η δεσποτική εικόνα του *Αγίου Νικολάου* από το ναό της Φανερωμένης Αιγίου (περ. 1841· Φριλίγκος, εικ. 13) είναι πανομοιότυπη με εκείνη του τέμπλου της Ευαγγελίστριας Πατρών. Αντίστοιχα, η σύνθεση του *Ευαγγελισμού* στη Μητρόπολη της Πάτρας εμφανίζει πολλές ομοιότητες –ιδίως στη μορφή της Παναγίας– με την ομόθεμη παράσταση από το τέμπλο της Αγίας Τριάδος Κυπαρισσίας (περ. 1868· Φριλίγκος, εικ. 39, τη μόνη παράσταση του *Ευαγγελισμού* που δημοσιεύει ο μελετητής). Για την εργασία του Φανέλλη στην Πάτρα βλ., Τριανταφύλλου 1959, 240, 680· Τ. Ηλιάδου-Μανιάκη, *Πατρινοί ζωγράφοι από την απελευθέρωση από τον Τουρκικό ζυγό μέχρι σήμερα*, Πάτρα 2001, 16. Πάντως, στις αρχές της δεκαετίας του 1850, οπότε και χρονολογείται η διακόσμηση του τέμπλου της Ευαγγελίστριας, δεν υπάρχει άλλος αξιόλογος θρησκευτικός ζωγράφος στην Αχαΐα και ευρύτερα στη νότια Ελλάδα που να αναλάβει μια τόσο σημαντική παραγγελία. Άλλωστε, ο Φανέλλης έχει το επιπλέον προσόν να είναι εγκατεστημένος και να εργάζεται στο γειτονικό Αίγιο, γεγονός που θα ενίσχυε τις πιθανότητες ανάληψης του έργου.

20. Ζίας 1987, 46.

21. Ξυγγόπουλος, ό.π.

22. Παπασταύρου 1995, 12-14.

23. Η πληροφορία του Τριανταφύλλου πως ο Φρεαρίτης ήταν ο πρώτος αρχιτέκτονας της Παντάνασσας είναι, πιθανότατα, λανθασμένη. Ο Κωνσταντίνος Φρεαρίτης (1819-1902) είχε σπουδάσει νομικά και χρημάτισε καθηγητής και πρύτανης του Πανεπιστημίου Αθηνών. Δ.Α. Δημητριάδης, «Φρεαρίτης, Κωνσταντίνος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (Δρανδάκη), τόμ. 24, 196. Καθηγητή της αρχιτεκτονικής με το όνομα Φρεαρίτης δεν παραδίδει άλλωστε ο Μπίρης. Μάλιστα, την περίοδο που διετέλεσε Πρύτανης, ο Φρεαρίτης ήρθε σε δημόσια σύγκρουση με τον Καυταντζόγλου, καθώς ο δεύτερος είχε εκφραστεί αρνητικά για το σχέδιο του κτιρίου του Πανεπιστημίου. Βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885)*, Αθήνα 1995, 64.

24. Παπασταύρου 1995, 19, 41.

βάση τα διορθωμένα σχέδια του Καυταντζόγλου[25]. Ο τελευταίος, που γνώριζε τον Χατζηγιαννόπουλο ήδη από τα σπουδαστικά του χρόνια, πιθανότατα μεσολάβησε για την ανάληψη της παραγγελίας, ενώ δεν αποκλείεται η συζήτηση να ξεκίνησε αμέσως μετά την ολοκλήρωση του ναού, το 1859, όπως παραδίδει ο Χατζηγιαννόπουλος[26]. Ωστόσο, η παρέμβαση του Γύζη συνηγορεί προς μια μεταγενέστερη χρονολογία ανάθεσης, μάλλον στις αρχές της δεκαετίας του 1870 και πιθανότατα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του Γύζη στην Ελλάδα (1872)[27]. Σε κάθε περίπτωση, η παραγγελία είχε δοθεί πριν από το 1880[28], καθώς οι εικόνες του *Χριστού* και της *Βρεφοκρατούσας* φέρουν υπογραφή και χρονολογία, το 1879[29] (εικ. 2), ενώ η εικόνα του *Αγίου Γεωργίου* χρονολογείται στα 1880[30].

---

25. Η βασικότερη αλλαγή συνίστατο στην απάλειψη του τρούλου. Παπασταύρου 1995, 11, 19. Σύμφωνα με κάποια αντίγραφα των συμβολαίων, που σώζονται στα ΓΑΚ, τα πρώτα σχέδια του ναού υπογράφει ο μηχανικός Φ. Σύριος. Παπασταύρου 1995, 16.

26. Για την εκτίμηση που έτρεφε προς την εργασία του Χατζηγιαννόπουλου ο Καυταντζόγλου βλ. και Γραίκος 2003, 185-191.

27. Το 1859 ο Γύζης ήταν μόλις 17 ετών και βέβαια εντελώς άσημος. Προφανώς, η διαδικασία της ανάθεσης να πήρε κάποια χρόνια ωσότου ολοκληρωθεί, ενώ –πιθανότερα– ο Γύζης μεσολάβησε υπέρ του Χατζηγιαννόπουλου κατά τη διάρκεια του πρώτου ταξιδιού του στην Ελλάδα, περί το 1872, οπότε είχε αποκτήσει κάποια φήμη στο Μόναχο, ώστε να προτείνει καλλιτέχνες, και δη τον κατά 22 χρόνια μεγαλύτερό του, Χατζηγιαννόπουλο. Βλ. Νέλλη Μισιρλή, *Νικόλαος Γύζης, 1842-1901*, Αθήνα 1996, 62 κ.ε. Επίσης, Λυδάκης 1976, 170-178. Δεν αποκλείεται ωστόσο –δεδομένου ότι είναι άγνωστη η αιτία για την οποία συνέταξε ο Χατζηγιαννόπουλος το αυτοβιογραφικό σημείωμα καθώς και ο αποδέκτης του– η παρουσία ονομάτων και η προσπάθεια από μέρους του ζωγράφου να επιβεβαιώσει τις σχέσεις του με πρόσωπα, όπως ο Φανέλλης ή ο Γύζης, να υποκρύπτει κάποια άλλη σκοπιμότητα· είναι χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, ότι δεν αναφέρεται ο Λύτρας, με τον οποίο ο Χατζηγιαννόπουλος διατηρούσε επαφές. Ο Φανέλλης ήταν, μετά τον Thiersch, ο πιο γνωστός αγιογράφος από όσους είχαν εργαστεί στην Αθήνα του 19ου αιώνα, ενώ ο Γύζης ο σημαντικότερος εν ζωή Έλληνας ζωγράφος, που είχε επιπλέον γνωρίσει και την πολυπόθητη ευρωπαϊκή καθιέρωση. Ίσως, λοιπόν, ορισμένες πληροφορίες που αναφέρονται στο αυτοβιογραφικό σημείωμα του Χατζηγιαννόπουλου να πρέπει να αντιμετωπίζονται με κάποια επιφύλαξη, τουλάχιστον μέχρι την επιβεβαίωσή τους και από άλλες ιστορικές πηγές. Για το αυτοβιογραφικό σημείωμα του Χατζηγιαννόπουλου βλ. αναλυτικότερα Γραίκος 2003, 157-160.

28. Το 1880 αναφέρει ο Παπαστάμος ως έτος ανάληψης της εργασίας (Παπαστάμος 1977, 115), το οποίο εκ πρώτης όψεως μοιάζει, όντως, πιο λογικό από τη μακρά χρονική περίοδο 1860-1883, που παραδίδει ο Χατζηγιαννόπουλος.

29. Η θέση και το κείμενο των επιγραφών είναι κοινά και στις δυο εικόνες: αριστερά, στη βάση του μαρμάρινου θρόνου τοποθετούνται η υπογραφή και η χρονολογία δημιουργίας (*Σ. Χατζηγιαννόπουλος εποίει 1879*), ενώ στο μαρμάρινο δάπεδο, κάτω αριστερά της σκηνής, η αναθηματική επιγραφή: *Δαπάνη Ανδρέου Μ. Κόλλα, / εις μνήμην των γονέων του Μιχαήλ κ΄*

Ο καλλιτέχνης σημειώνει επί λέξει ότι ζωγράφισε «όλας τας εικόνας του τεμπλέου εις φυσικόν μέγεθος»[31]. Πιο συγκεκριμένα, φιλοτέχνησε[32] τις τέσσερις δεσποτικές εικόνες, τον *Ιησού Χριστό* (εικ. 3) και τον *Ιωάννη τον Πρόδρομο* (εικ. 4), δεξιά της Ωραίας Πύλης, τη *Θεοτόκο βρεφοκρατούσα* (εικ. 10α) και τη *Σύναξη των Αποστόλων* (εικ. 5), αριστερά, το πάνω διάζωμα του τέμπλου με σκηνές του Δωδεκάορτου (εικ. 7α, 7β.: εικονίζονται μόνο εννέα σκηνές, ο *Ευαγγελισμός*, η *Γέννηση*, η *Υπαπαντή*, η *Βάπτιση* αριστερά της Ωραίας Πύλης, ο *Μυστικός Δείπνος* πάνω από την Ωραία Πύλη, η *Μεταμόρφωση*, η *Βαϊοφόρος*, η *Ανάσταση* και η *Ανάληψη*, δεξιά), την *Αγία Τριάδα* –στον δυτικό τύπο– πάνω από τον *Μυστικό Δείπνο*, οκτώ *Αποστόλους* πάνω από τις παραστάσεις του Δωδεκάορτου (εικ. 6: λόγω ύψους είναι αδύνατη η ταύτισή τους), τα μετάλλια της Ωραίας Πύλης με την παράσταση του *Ευαγγελισμού* στο μέσον, τους τέσσερις *Ευαγγελιστές*, τους *Αποστόλους Πέτρο και Παύλο* στο κάτω τμήμα της Πύλης (εικ. 9), τον *Παντεπόπτη Οφθαλμό*

Σοφίας, / κ΄ του αδελφού του Δημητρίου. Μια ακόμη αναθηματική επιγραφή βρίσκεται στο κάτω αριστερό άκρο της παράστασης του Μυστικού Δείπνου: *Δαπάνη Ζαχαρίου Ιω. Ακρατοπούλου, Ιατρού τη μνήμη Ιω. Ακρατοπούλου θείου του. Ως και δαπάνη Μαριορής Ζ. Ακρατοπούλου εις μνήμην των γονέων της, Μιχ. Α. Κόλλα και Σοφίας και του αδελφού της Δημητρίου.* Ο Μιχαήλ Κόλλας καταγόταν από τη Χίο και ήρθε μέσω Ζακύνθου στην Πάτρα. Αναφέρεται ως έμπορος ήδη από το 1834, οπότε και νυμφεύτηκε τη Σοφία Αργυροπούλου. Πέθανε το 1873. Ο γιος του, Ανδρέας, συνέχισε την εμπορική δραστηριότητα, ιδρύοντας μάλιστα υποκατάστημα στο Λονδίνο. Τόσο ο Ανδρέας Κόλλας όσο και οι γιοι του ανέπτυξαν φιλανθρωπική δραστηριότητα στην πόλη. Τριανταφύλλου 1959, 310. Ο Ιωάννης Ακρατόπουλος καταγόταν από τον Άγιο Βλάσιο Κυλλήνης και είχε πολεμήσει στην Επανάσταση, όπως και ο αδελφός του, Γεώργιος. Καψάλης Γερ. Δ., «Ακρατόπουλος, Ιωάννης», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (Δρανδάκη), τόμ. 3, 159. Ενδεχομένως, ο Ζαχαρίας Ακρατόπουλος να κατάγεται από τον αντίστοιχο οίκο. Με βάση τις επιγραφές στο τέμπλο της Παντάνασσας φαίνεται πως η αγιογράφηση έγινε χάρη στη χορηγία δυο οικογενειών, του Δημ. Κόλλα και του Ζαχ. Ακρατοπούλου, που διατηρούσαν συγγενικές σχέσεις μέσω επιγαμίας.

30. Η εικόνα του Αγίου Γεωργίου φέρει επίσης υπογραφή κάτω αριστερά, όπως και αναθηματική επιγραφή: *Σ. Χατζηγιαννόπουλος / 1880 / Μνημόσινον* (sic) *Γεωργίου Πάνου.* Ο Γεώργιος Πάνου (1770-1863) ήταν Σπετσιώτης, ο οποίος πολέμησε στην Επανάσταση του 1821, με εντολή δε του Δ. Υψηλάντη ανέλαβε δράση στην ευρύτερη περιοχή της Πάτρας έχοντας διοικητικές αρμοδιότητες. Πέθανε στις Σπέτσες σε κατάσταση πενίας, αρνούμενος την οποιαδήποτε ενίσχυση της Πολιτείας. Τριανταφύλλου 1959, 483. Επίσης, ανυπόγραφο λήμμα, «Πάνου, Γεώργιος», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (Δρανδάκη), τόμ. 19, 545. Αν όντως η επιγραφή στην εικόνα του Αγίου Γεωργίου αναφέρεται στον σπετσιώτη αγωνιστή, αναμφίβολα είναι πράξη αναγνώρισης της προσφοράς του στον Αγώνα, ενώ η παραγγελία θα δόθηκε στο ζωγράφο μετά το 1863, έτος θανάτου του Πάνου.

31. Ξυγγόπουλος, ό.π.

32. Παπασταύρου 1995, 20, σημ. 1.

στο τελείωμα της θύρας και το *Άγιο Μανδήλιο* στο μαρμάρινο ανώφλι, τον *Άγιο Γεώργιο* σε εικονοστάσιο στην ανατολική πλευρά του βόρειου τοίχου[33] (εικ. 8), τον *Ιησού Μέγα Αρχιερέα* στο δεσποτικό θρόνο (εικ. 11α). Ενδεχομένως από το χέρι του Χατζηγιαννόπουλου να προέρχονται και οι μορφές των *Ευαγγελιστών*, στον άμβωνα[34].

Ο ζωγράφος δεν διαφοροποιείται από την αντίληψη που πρεσβεύει η ναζαρηνή αισθητική, όπως αυτή διαμορφώνεται στην Ελλάδα κυρίως από τον Thiersch, καθώς και την –βασικά ιδεολογική– προσπάθεια «βελτίωσης» της βυζαντινής τέχνης, θεωρία που φύεται την περίοδο εκείνη στο πλαίσιο της κυρίαρχης εθνικής ιδεολογίας της συνέχειας του ελληνισμού[35]. Έτσι, εικονογραφικά μορφές του τέμπλου της Παντάνασσας, όπως ο *Χριστός ευλογών*, η *Βρεφοκρατούσα* αλλά και ο *Χριστός Μέγας Αρχιερεύς* εμπνέονται από ανάλογες μεταβυζαντινές εικόνες (χαρακτηριστική είναι η υπερβολική χρήση του χρυσού χρώματος και η απόδοση των μαρμάρινων θρόνων), μολονότι η αισθητική προσέγγιση βασίζεται αποκλειστικά στη δυτική εκκλησιαστική τέχνη και μάλιστα όπως αυτή έχει διαμορφωθεί κάτω από την επίδραση του ναζαρηνού ιδιώματος: με την έμφαση στο σκληρό ακαδημαϊκό σχέδιο, το ψυχρό και χαμηλών τόνων χρώμα, την αναγωγή σε εικονογραφικούς τύπους της Αναγέννησης, όπως η μορφή του *Ιωάννη του Προδρόμου*. Εντονότερη είναι η αντίληψη αυτή στον *Άγιο Γεώργιο* με την εξεζητημένη, σιγμοειδή στάση και το υγρό βλέμμα, που στρέφεται προς τον ουρανό.

Κοινού ύφους είναι τα μετάλλια στην Ωραία Πύλη, που αποκαλύπτουν τη βαθιά ακαδημαϊκή παιδεία και τις ζωγραφικές ικανότητες του Χατζηγιαννόπουλου, καθώς και η παράσταση της *Σύναξης των Αποστόλων*, όπου η ποικιλία των τύπων και των στάσεων, η σοβαρότητα και το βάθος των εκφράσεων, η θεατρικότητα αλλά και η ψυχρότητα της σύνθεσης φανερώνουν την προσωπογραφική και ψυχογραφική δεινότητά του και παραπέμπουν στη λίγο

---

33. Η εμβληματική παρουσία του εικονοστασίου Αγίου Γεωργίου μπροστά από τη θύρα της Πρόθεσης σημαίνει ότι ενδεχομένως η βορειοανατολική Αγία Τράπεζα ήταν αρχικά αφιερωμένη στον άγιο Γεώργιο. Η πληροφορία αυτή, ωστόσο, δεν επιβεβαιώνεται σήμερα από κάποια γραπτή πηγή. Παπασταύρου 1995, 40.

34. Μολονότι ο Παπασταύρου σημειώνει πως από το χέρι του Χατζηγιαννόπουλου είναι η και η *Πλατυτέρα*, στην κόγχη του Ιερού Βήματος (Παπασταύρου 1995, 20), την παράσταση φιλοτέχνησε μάλλον ο Πρινόπουλος. Γραίκος 2003, 121, σημ. 49.

35. Για μια πιο εμπεριστατωμένη θεώρηση του θέματος, βλ. Ευγ. Δ. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά του Α΄ Συμποσίου Ιστορίας της Τέχνης, Ρέθυμνο 2003, 419-475. Αναλυτικότερα για την εκκλησιαστική τέχνη, βλ. Γραίκος 2003, 50-156.

μεταγενέστερη σύνθεση *Ο Απόστολος Παύλος διδάσκει στον Άρειο Πάγο*[36].

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη των προτύπων του Χατζηγιαννόπουλου. Αναμφίβολα, βασικό πρότυπο για το ζωγράφο παραμένει σε σημαντικό βαθμό η εργασία του Thiersch, όπως επιβεβαιώνεται κυρίως στις εικόνες του *Ιησού* και της *Βρεφοκρατούσας*[37] (εικ. 10). Ωστόσο, η αυστηρότητα και η περισσότερο συντηρητική διάθεση που χαρακτηρίζει άλλες μορφές, όπως τον *Μέγα Αρχιερέα*, φαίνεται να σχετίζεται μάλλον με την εργασία του Φανέλλη και τη σύγχρονη αγιορείτικη δημιουργία[38] (εικ. 11). Οι αναφορές του Χατζηγιαννόπουλου δεν περιορίζονται αποκλειστικά στον Thiersch, τον Φανέλλη και τις όποιες επιδράσεις δέχεται από το έργο τους. Για τις μικρογραφικής κλίμακας παραστάσεις του Δωδεκαόρτου, στην πάνω ζώνη του τέμπλου ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ως πρότυπα έργα δυτικής τέχνης[39]. Ο *Μυστικός Δείπνος*, που εμπνέεται από την ομόθεμη σύνθεση του Leonardo da Vinci (εικ. 12), ή η *Μεταμόρφωση* που αντίστοιχα βασίζεται στον πίνακα του Ραφαήλ[40], φανερώνουν πως ο ζωγράφος όχι απλώς γνώριζε τη δυτική θρη-

---

36. Το 1867 ο Thiersch φιλοτεχνεί και αποστέλλει στην Αθήνα τη σύνθεση *Ο Απόστολος Παύλος διδάσκει στον Άρειο Πάγο* (σήμερα στο Δημαρχείο Αθηνών), που θα αποτελέσει το πρότυπο του Χατζηγιαννόπουλου για την ομόθεμη παράσταση στο ναό της Αγίας Ειρήνης (περ. 1884-88). Ο Χατζηγιαννόπουλος, όμως, θα δοκιμάσει αρχικά τις δυνάμεις του (στη διαμόρφωση του πλήθους, τη θεατρικότητα των στάσεων, τον πλούτο των προσώπων και των εκφράσεων) στη *Σύναξη* της Παντάνασσας. Το έργο του Χατζηγιαννόπουλου θα αντιγράψουν ανώνυμοι αγιογράφοι –ενδεχομένως μαθητές του– στο ανατολικό άκρο του βόρειου τοίχου των εκκλησιών της Κοίμησης της Θεοτόκου Αμαρουσίου και του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς. Βλ. και Παπαστάμος 1977, 116.

37. Η επίδραση του Thiersch επιβεβαιώνεται και σε άλλες περιπτώσεις, όπως στην *Ανάσταση* από το τέμπλο της Παντάνασσας, που συνθετικά εμφανίζει συγγένειες με το ομόθεμο σχέδιο του Thiersch, από τη Δημοτική Πινακοθήκη Καλαμάτας [για το σχέδιο του Thiersch βλ. Νάταλη Σάκκουλα, *Πίνακας Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνη-Λαϊκή Βιβλιοθήκη Καλαμάτας*, Καλαμάτα, χ.χ. (2004;), σελ. 22, εικ. 1] αλλά και στον *Μυστικό Δείπνο* από το τέμπλο της Κοίμησης της Θεοτόκου Αμαρουσίου, που παραπέμπει στον *Μυστικό Δείπνο* από την Σώτειρα Λυκοδήμου.

38. Για τη ναζαρηνή τέχνη στο Άγιον Ορος βλ. *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος, 1821-1921. Η Χρυσή Βίβλος του Ελληνισμού. Τόμος Δ΄, Καλαί Τέχναι* (επιμ. Ιωάννου Χ. Χατζηιωάννου), Αθήνα 1927, 161-183. Επίσης, Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940* (διδ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 1984, 22-32. Παυλόπουλος 2001, 4-5.

39. Για παράδειγμα, η σύνθεση των ευαγγελικών σκηνών του Φανέλλη διαφέρει ριζικά σε σχέση με τον Χατζηγιαννόπουλο, που υιοθετεί ακαδημαϊκή προσέγγιση, διαφοροποιούμενος από την περισσότερο λαϊκής αφετηρίας εργασία του Φανέλλη. Για τις συνθέσεις του Φανέλλη βλ. Φριλίγκος 2005, 174 κ.ε.

40. Εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το ζήτημα της πρόσληψης του έργου του Ραφαήλ από Έλ-

σκευτική ζωγραφική, αλλά ότι είχε στην κατοχή του αναπαραγωγές τις οποίες θα χρησιμοποιούσε σύμφωνα με τις ανάγκες του[41]· αντίθετα, το χρώμα δεν έχει σχέση με τα πρωτότυπα, τα οποία ο ζωγράφος δεν είχε δει.

Όσον αφορά στις λοιπές παραστάσεις του Δωδεκάορτου, οι ισορροπημένες συνθέσεις, η ποικιλία των στάσεων και των ανθρώπινων τύπων, η έντονη αφηγηματικότητα, η ευρυθμία και η κλασικότητα των συνθέσεων αποκαλύπτουν πως τα δυτικά πρότυπα του Χατζηγιαννόπουλου κινούνται πέρα από τη ζωγραφική της Αναγέννησης και τη νεοελληνική θρησκευτική τέχνη. Η ενδελεχής μελέτη των ευαγγελικών σκηνών παραπέμπει ευθέως στη ναζαρηνή τέχνη και πιο συγκεκριμένα στην *Εικονογραφημένη Βίβλο* (*Bilderbibel*) του γερμανού ζωγράφου Julius Schnorr von Carolsfeld[42] (1794-1872), που εκδό-

---

ληνες καλλιτέχνες της περιόδου, ειδικά όπως αντικατοπτρίζεται στην αντιγραφή γνωστών πινάκων του. Αυτή η εμμονή στο πρόσωπο και την καλλιτεχνική δημιουργία του Ιταλού ζωγράφου αναμφίβολα σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την επικράτηση των ναζαρηνών αντιλήψεων, κινήματος που αναζητούσε τα πρότυπά του γενικά στην Αναγέννηση και ειδικά στον Ραφαήλ. Παπαστάμος 1974, 104. Ο Γεράσιμος Πιτζαμάνος θα φιλοτεχνήσει τον πίνακα *Μήτηρ Θεού* (Εθνική Πινακοθήκη), βασιζόμενος σε χαρακτική αναπαραγωγή του έργου του Ραφαήλ *Η Παναγία με το Θείο Βρέφος και τον άγιο Ιωάννη σε παιδική ηλικία* (1513-14, Palazzo Pitti, Φλωρεντία)· βλ. Θ. Κουτσογιάννης, «Ο ρομαντικός κλασικιστής Γεράσιμος Πιτσαμάνος (1787-1825): το καλλιτεχνικό και θεωρητικό έργο του», *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, επιμ. Κ.Α. Δημάκης, Αθήνα 2007, 604, 617, εικ. 1. Ο Βασίλειος Καρούμπας-Σκόπας θα εκθέσει στα Α΄ Ολύμπια την ελαιογραφία *Ο άγιος Λουκάς εικονίζων την Θεομήτορα*, αντίγραφο έργου του Ραφαήλ, και θα λάβει χάλκινο νομισματόσημο, βράβευση που δείχνει ότι επικροτείται η αντιγραφή πινάκων δυτικής τέχνης (Μυκονιάτης 1994, 81, σημ. 42). Ο ίδιος ζωγράφος έχει φιλοτεχνήσει αντίγραφο του πίνακα του Ραφαήλ, *Επιτάφιος Θρήνος* (1507, Πινακοθήκη Μποργκέζε, Ρώμη), που βρίσκεται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη (Λυδάκης 1976, 90, 94, εικ. 130). Αντίγραφο της *Μεταμόρφωσης* του Ραφαήλ (1518-20, Πινακοθήκη Βατικανού) κοσμεί την Ευαγγελίστρια Πατρών, φιλοτεχνημένο το 1907 από τον Δ. Σταματελλάτο. Τέλος, την εργασία του Ραφαήλ (συγκεκριμένα το σχέδιο *Ο Απόστολος Παύλος διδάσκει στον Άρειο Πάγο*) προϋποθέτουν οι ομόθεμοι πίνακες των Thiersch και Χατζηγιαννόπουλου, μολονότι εντάσσονται στην ιστορικιστική αντίληψη του 19ου αιώνα. Για το έργο του Thiersch στο Δημαρχείο Αθηνών βλ. Παπαστάμος 1977, 98-100 και Λυδάκης 1976, 87-89. Για εκείνο του Χατζηγιαννόπουλου βλ. Γραίκος 2003, 349-381.

41. Η πρακτική διάδοσης και αναπαραγωγής εικονογραφικών τύπων με τη χρήση χαρακτικών είναι τάση που ακολουθούν οι καλλιτέχνες –τόσο στη Δύση όσο και στην Ανατολή– ήδη από το Μεσαίωνα. Ειδικά στις περιοχές του ελληνικού χώρου, η τάση αυτή εμφανίζεται έντονη κυρίως κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, οπότε και δυτικά χαρακτικά αντιγράφονται κατά κόρον. Βλ. ειδικότερα Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική* (α΄ τόμος), Αθήνα 1998, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

42. Ο ζωγράφος σπούδασε στην Ακαδημία της Βιέννης (1811-15), συνδέθηκε μέσω του Friedrich Overbeck με τον κύκλο των Ναζαρηνών στη Ρώμη και εγκαταστάθηκε στο Μόνα-

θηκε το 1869 προσφέροντας πανευρωπαϊκή φήμη στον καλλιτέχνη και διαδίδοντας τους εικονογραφικούς τύπους και τις αισθητικές αντιλήψεις των Ναζαρηνών σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά στον Χατζηγιαννόπουλο, η σχέση του με τον Carolsfeld –το έργο του οποίου γνώριζε ήδη προτού ταξιδέψει στο Μόναχο[43]– επιβεβαιώνεται καταρχήν στην Παντάνασσα Πάτρας. Στην Παντάνασσα, ο Χατζηγιαννόπουλος διαχειρίζεται τα πρότυπα του Carolsfeld κριτικά. Υπάρχουν συνθέσεις –όπως η *Προσκύνηση των ποιμένων*, η *Βαϊοφόρος*, η *Ανάληψη*– που σε σημαντικό βαθμό βασίζονται στις ξυλογραφίες του γερμανού δημιουργού (εικ. 13). Σε άλλες περιπτώσεις όμως, ο Χατζηγιαννόπουλος διαμορφώνει τις συνθέσεις του είτε δανειζόμενος μεμονωμένες μορφές –όπως στην περίπτωση της *Σύναξης των Αποστόλων* (εικ.

χο το 1827, όπου αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους δημιουργούς και καθηγητές της περιόδου. Υπήρξε μάλιστα δάσκαλος του Thiersch. Keith Andrews, «Julius (Veit Hans) Schnorr von Carolsfeld», *The Dictionary of Art*, New York 1996, τόμ. 28, 135-137, όπου και ειδικότερη βιβλιογραφία.

43. Αναμφίβολα ο Χατζηγιαννόπουλος γνώριζε το έργο τού Carolsfeld, όπως και άλλοι Έλληνες αγιογράφοι, σαν τον Κωνσταντίνο Πρινόπουλο. Όπως σημειώνει ο Γραίκος, ο Πρινόπουλος εργάστηκε στην Παντάνασσα Πατρών περί τα μέσα της δεκαετίας του 1870 (Γραίκος 2003, 121-122. Βλ. επίσης Παπασταύρου 1995, 27-28, όπου λανθασμένα αναφέρεται ότι ο Πρινόπουλος εργάστηκε στο ναό περί το 1900), φιλοτεχνώντας τις τοιχογραφίες στους πλάγιους τοίχους και την οροφή, σε τυπικό ναζαρηνό ύφος, παρά το ότι εμφανίζει αρκετά ναΐφ χαρακτηριστικά με σημαντικότερο τις σχεδιαστικές αδυναμίες, κυρίως στην απόδοση των προσώπων και γενικά των ανθρώπινων μορφών. Ο Πρινόπουλος χρησιμοποίησε επίσης ως πρότυπα παραστάσεις από τη *Βίβλο* του Carolsfeld· πιο συγκεκριμένα, ο *Παντοκράτορας*, με τη μορφή του Θεού-Πατέρα, στην οροφή και η σύνθεση *Ο Αδάμ και η Εύα στον Παράδεισο* βασίζονται στις ξυλογραφίες με θέμα την πρώτη και την έκτη μέρα της Δημιουργίας του κόσμου, αντίστοιχα. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος δημοσιεύει σχέδιο –των τελών του 19ου αιώνα– από το εργαστήριο των Ιωασαφαίων, με τον *Σαβαώθ*, που επίσης αντιγράφει την α΄ μέρα της δημιουργίας της *Βίβλου* του Carolsfeld (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κατά σάρκα και κατά πνεύμα συγγένεια. "Εκφράσεις" των σκιαθίων Διοσκούρων», *Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1-11 Νοεμβρίου 2001, σελ. 521, εικ. 1), που φανερώνει ότι η συγκεκριμένη εικονογράφηση ήταν γνωστή στο Άγιον Όρος, αποτελούσε δε πρότυπο για τα εκεί καλλιτεχνικά εργαστήρια (για την πληροφορία αυτή, ο γράφων θα επιθυμούσε να ευχαριστήσει τον κ. Γ. Ρηγόπουλο). Πιθανώς ο Χατζηγιαννόπουλος ήρθε σε επαφή με την εικονογράφηση του Carolsfeld κατά την παραμονή του στον Άθω, το 1858, όπου εργάστηκε κοντά σε Ρώσους. Ο Χατζηγιαννόπουλος πρέπει να διατηρούσε επαφές με τον Πρινόπουλο όχι μόνο κατά τη διάρκεια διακόσμησης της Παντάνασσας –οι εργασίες του Πρινόπουλου ξεκίνησαν το 1874– αλλά και αργότερα. Μάλιστα, οι Χατζηγιαννόπουλος, Πρινόπουλος και Εμμανουήλ Λαμπάκης αποτελούσαν την τριμελή επιτροπή που το 1892 συνέταξε έκθεση προς τον πρόεδρο της ΧΑΕ, όπου αποφαινόταν η ανάγκη διάσωσης των βυζαντινών τοιχογραφιών της Μονής της Οσίας Φιλοθέης. Γραίκος 2003, 247.

14)– είτε τροποποιώντας τα πρωτότυπα, όπως στον *Ευαγγελισμό*. Ανάλογη αντίληψη στην απόδοση ευαγγελικών σκηνών διακρίνει και μεταγενέστερες εργασίες του ζωγράφου, όπως στην εκκλησία της Κοίμησης της Θεοτόκου Αμαρουσίου[44] και στον Άγιο Δημήτριο Κηφισιάς[45] (εικ. 15).

Ο Χατζηγιαννόπουλος φαίνεται πως σε όλες του τις εργασίες, τις δεκαετίες 1880-1890, χρησιμοποιεί τα ίδια πρότυπα –τον Carolsfeld, τον Da Vinci, τον Ραφαήλ κ.λπ.–, θεωρώντας ενδεχομένως πως οι συγκεκριμένες συνθέσεις πληρούν τα ιδεώδη χαρακτηριστικά της ναζαρηνής-ακαδημαϊκής τέχνης. Ουσιαστικά, πρόκειται για τη μηχανική αναδημιουργία συγκεκριμένων προτύπων, που –παρά το αδιαμφισβήτητο τάλαντό του– ο καλλιτέχνης αναπαράγει με μια μάλλον βιοτεχνική λογική, συμβατή τόσο με το είδος της εκκλησιαστικής ζωγραφικής όσο και με την πληθώρα των παραγγελιών που δέχεται. Σε κάθε περίπτωση, η σχέση μεταξύ των ξυλογραφιών του Carolsfeld και των συνθέσεων του Χατζηγιαννόπουλου είναι στενή, καταδεικνύει δε πως οι έλληνες δημιουργοί είχαν γνώση της σύγχρονης ευρωπαϊκής θρησκευτικής τέχνης (περίπου δυο δεκαετίες χωρίζουν την εικονογραφημένη *Βίβλο* και την εργασία του Χατζηγιαννόπουλου στην Παντάνασσα). Αυτή η στροφή προς τη δυτική ζωγραφική δεν ήταν ούτε τυχαία, ούτε επιφανειακή. Αντίθετα, επρόκειτο για μια συνειδητή συμπόρευση, μια συγκροτημένη αισθητική και ιδεολογική επιλογή, η οποία δεν αντικατόπτριζε μόνο τον καλλιτεχνικό κόσμο, αλλά ευρύτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας.

---

44. Για την Κοίμηση της Θεοτόκου βλ. ειδικότερα Γ. Πάλλης, *Το Μαρούσι της Αττικής. Δοκίμιο τοπικής ιστορίας*, Αθήνα 2004, 137-138. Ειδικότερα, στην Κοίμηση της Θεοτόκου, στο Δωδεκάορτο εικονίζονται από τα αριστερά προς τα δεξιά ο *Ευαγγελισμός*, η *Προσκύνηση των ποιμένων*, η *Υπαπαντή*, η *Βάπτιση*, η *Έγερση του Λαζάρου*, η *Βαϊοφόρος*, η *Σταύρωση*, η *Ανάσταση*, η *Ψηλάφηση του Θωμά*, η *Ανάληψη*, η *Πεντηκοστή* και η *Μεταμόρφωση*. Ο *Μυστικός Δείπνος* τοποθετείται στην επίστεψη της Ωραίας Πύλης. Ο Χατζηγιαννόπουλος χρησιμοποιεί τα ίδια ακριβώς πρότυπα αναπαράγοντας ουσιαστικά, θα έλεγε κανείς, την πρώτη του εργασία, στην Παντάνασσα, ενώ ειδικά η *Προσκύνηση*, η *Υπαπαντή*, η *Βαϊοφόρος*, η *Ψηλάφηση*, η *Ανάληψη*, η *Βάπτιση* παραπέμπουν στις ξυλογραφίες του Carolsfeld.

45. Στο Άγιο Δημήτριο Κηφισιάς, στο Δωδεκάορτο εικονίζονται από τα αριστερά προς τα δεξιά ο *Ευαγγελισμός*, η *Προσκύνηση των ποιμένων*, η *Υπαπαντή*, η *Περιτομή*[;], η *Έγερση του Λαζάρου*, ο *Μυστικός Δείπνος*, η *Βαϊοφόρος*, η *Σταύρωση*, η *Ανάσταση*, η *Ψηλάφηση του Θωμά*, η *Ανάληψη*, τα *Εισόδια της Θεοτόκου*, η *Βάπτιση*, η *Μεταμόρφωση* και τελευταία η *Πεντηκοστή*. Οι συνθέσεις είναι σχεδόν πανομοιότυπες με του τέμπλου της Κοίμησης της Θεοτόκου, με βασικότερη διαφορά τη χρήση χρυσού βάθους. Όσον αφορά στα πρότυπα, η *Προσκύνηση*, η *Υπαπαντή*, η *Έγερση του Λαζάρου*, η *Βαϊοφόρος*, η *Ψηλάφηση*, η *Ανάληψη*, η *Βάπτιση* βασίζονται στη *Βίβλο* του Carolsfeld, ενώ άλλες σκηνές –όπως ο *Μυστικός Δείπνος* ή η *Μεταμόρφωση*– σε καλλιτέχνες της Αναγέννησης.

Συμπερασματικά, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως τα βασικά εικονογραφικά πρότυπα του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου, σε αυτή την πρώτη μεγάλης κλίμακας παραγγελία που αναλαμβάνει, κινούνται σε ένα ευρύ φάσμα: από τη σύγχρονή του νεοελληνική αγιογραφική δημιουργία (Φανέλλης, Thiersch, Άγιο Όρος) και την ευρωπαϊκή θρησκευτική ζωγραφική (συγκεκριμένα τη *Βίβλο* του Carolsfeld) έως τους μεγάλους δασκάλους της Αναγέννησης, ενώ στο πλαίσιο αυτό επιβεβαιώνεται και η χρήση χαρακτικών αναπαραγωγών. Ο ζωγράφος θα ολοκληρώσει την εργασία του στην Παντάνασσα το 1883, ενώ μετά την επιστροφή του από το Μόναχο θα εργαστεί κατά κύριο λόγο στην Αθήνα. Στην Πάτρα θα επιστρέψει ακριβώς δέκα χρόνια μετά, το 1893, προκειμένου να φιλοτεχνήσει «οκτώ εικόνας εις φυσικόν μέγεθος και τον Παντοκράτοραν εις μέγα μέγεθος»[46] στον μητροπολιτικό ναό του Ευαγγελισμού· πρόκειται για τις μορφές που κοσμούν το διάκοσμο της οροφής: τον *Παντοκράτορα*, τον *Χριστό*, την *Μετάσταση της Θεοτόκου*, τους *Προφήτες*. Η αγιογραφική εργασία του, τόσο στην Παντάνασσα όσο και στην Ευαγγελίστρια, η συνεπέστερη ίσως, η μεγαλύτερη σε έκταση και πιο ολοκληρωμένη εκφραστικά δημιουργία ναζαρηνού ύφους στην Πάτρα κατά τον 19ο αιώνα, αποτέλεσε διαρκές πρότυπο για τους αγιογράφους της πόλης[47], μια γενιά η οποία διαμορφώθηκε κάτω από την έμμεση επίδραση της τέχνης του Χατζηγιαννόπουλου και έδρασε έως τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια.

---

46. Ξυγγόπουλος, ό.π.

47. Το τέμπλο της Παντάνασσας προϋποθέτουν οι δεσποτικές εικόνες του ναού Αγίου Δημητρίου Πατρών που φιλοτέχνησε ο Ανδρέας Πριονάς το 1881.



Εικ. 1. Ναός Παντάνασσας Πάτρας, *Γενική άποψη του τέμπλου* [Παπασταύρου 1995, πίν. 8].



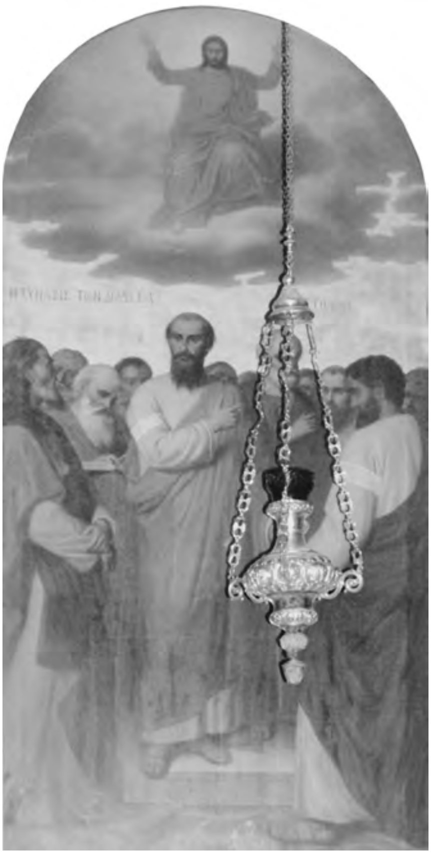
Εικ. 2. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Ιησούς Χριστός*, 1879, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Παντάνασσα Πάτρας (λεπτομέρεια με την υπογραφή και την αναθηματική επιγραφή).



Εικ. 3. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Ιησούς Χριστός*, 1879, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Παντάνασσα Πάτρας.



Εικ. 4. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 1879, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Παντάνασσα Πάτρας.



Εικ. 5. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Η Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων*, 1879, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Παντάνασσα Πάτρας.



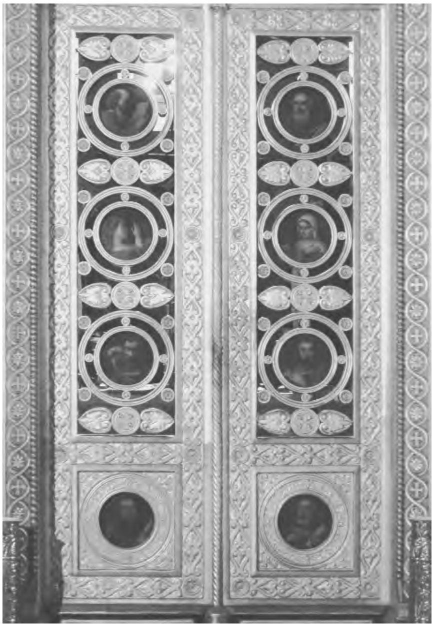
Εικ. 6. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Γενική άποψη της άνω ζώνης του τέμπλου με τις μορφές των Αποστόλων και Ευαγγελικές σκηνές*, περ. 1879, Παντάνασσα Πάτρας.



Εικ. 7α-β. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Σκηνές από το Δωδεκάορτο (Ευαγγελισμός, Προσκύνηση των ποιμένων, Περιτομή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Βαϊοφόρος, Ανάσταση, Ανάληψη) στην πάνω ζώνη του τέμπλου*, περ. 1879, Παντάνασσα Πάτρας.



Εικ. 8. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Άγιος Γεώργιος*, 1880, ελαιογραφία σε καμβά, Παντάνασσα Πάτρας [Παπασταύρου 1995, πίν. 2].



Εικ. 9. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Οι τέσσερις Ευαγγελιστές, Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου* (Γαβριήλ και Μαρία) *και οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος*, περ. 1879, ελαιογραφία σε ξύλο, Ωραία Πύλη, Παντάνασσα Πάτρας.





Εικ. 10α. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Παναγία Βρεφοκρατούσα*, 1879, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Παντάνασσα Πάτρας.

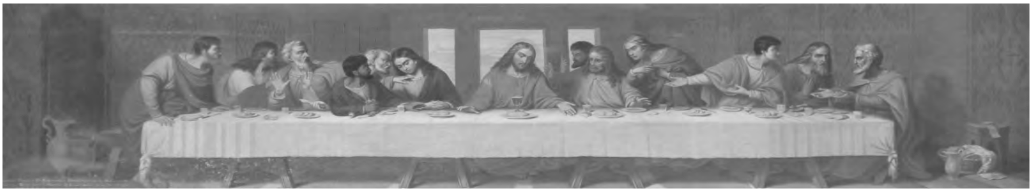
Εικ. 10β. Νικηφόρος Λύτρας, *Πλατυτέρα* (αντίγραφο της *Πλατυτέρας της Αγίας Τριάδας*), ελαιογραφία σε καμβά, Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου [Λυδάκης 1976, εικ. 207, σ. 139].





Εικ. 11α (αριστερά). Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Χριστός Μέγας Αρχιερέας*, περ. 1880, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτικός θρόνος, Παντάνασσα Πάτρας [Παπασταύρου 1995, πίν. 15].

Εικ. 11β (πάνω). Κωνσταντίνος Φανέλλης, *Ιησούς Χριστός, ο Βασιλεύς της Δόξης*, περ. 1840-45, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Φανερωμένη Αιγίου [Φριλίγκος 2005, εικ. 2].



Εικ. 12α. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Ο Μυστικός Δείπνος*, περ. 1879-80, ελαιογραφία σε καμβά, Παντάνασσα Πάτρας.



Εικ. 12β. Leonardo Da Vinci, *Ο Μυστικός Δείπνος*, 1494-97, λάδι και τέμπερα σε ασβεστόγυψο, 460 x 480 εκ., Μιλάνο, Santa Maria della Grazia.





Εικ. 13α. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Η προσκύνηση των ποιμένων, Η Βαϊοφόρος, Η Ανάληψη*, περ. 1879-80, σκηνές από το Δωδεκάορτο στην πάνω ζώνη του τέμπλου, Παντάνασσα Πάτρας.

Εικ. 13β. Julius Schnorr von Carolsfeld, *Η Προσκύνηση των ποιμένων, Η Βαϊοφόρος, Η Ανάληψη,* ξυλογραφίες, από την εικονογραφημένη έκδοση της *Βίβλου* (1860).





Εικ. 14α. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Η Σύναξη των Δώδεκα Αποστόλων* (λεπτομέρεια), 1879-80, ελαιογραφία σε καμβά, δεσποτική εικόνα, Παντάνασσα Πάτρας.

Εικ. 14β. Julius Schnorr von Carolsfeld, *Η Πεντηκοστή*, ξυλογραφία, από την εικονογραφημένη έκδοση της *Βίβλου* (1860).



Εικ. 15. Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος, *Γενική άποψη της πάνω ζώνης του τέμπλου,* περ. 1887, Άγιος Δημήτριος Κηφισιάς.

Μάγδα Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου - Ἰωάννης Περράκης

ΑΙΝΙΤΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ[1]

Ἡ Αἶνος, χάρη στήν προνομιοῦχο θέση της στήν ἀριστερή ὄχθη τοῦ Ἕβρου, λίγο πρίν τήν ἐκβολή του στό Θρακικό Πέλαγος, κατέστη κατά τήν ὄψιμη ὀθωμανική περίοδο τό κατεξοχήν κέντρο διαμετακομιστικοῦ ἐμπορίου τῆς θρακικῆς ἐνδοχώρας. Ἡ πλοϊμότητα τοῦ ποταμοῦ, πού ἐξασφάλιζε τήν εὔκολη μεταφορά ἐμπορευμάτων μεταξύ τοῦ λιμένος της καί τῶν ἐμπορικῶν κέντρων τῆς Ἀδριανουπόλεως καί τῆς Φιλιππουπόλεως, καί ἡ ἐπακόλουθη οἰκονομική ἀκμή τῆς πόλεως, σέ συνδυασμό μέ τίς αὐξανόμενες θρησκευτικές ἐλευθερίες, δημιούργησαν τό κατάλληλο περιβάλλον γιά τήν ἀνάπτυξη τῶν τεχνῶν πού κατέστησε τήν Αἶνο κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 18ου αἰώνα ἕνα δυναμικό καλλιτεχνικό κέντρο[2].

---

1. Τό παρόν ἄρθρο ἀποτελεῖ πρόδρομη καί συνεπτυγμένη μορφή τῆς μονογραφίας πού ἑτοιμάζεται ἀπό τούς ὑπογραφόμενους γιά τό θέμα. Ἐκφράζουμε τήν εὐγνωμοσύνη μας πρός τήν Προϊσταμένη τῆς 12ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Ευαγγελία Παπαθεοφάνους-Τσουρή γιά τή συναίνεσή της νά μελετήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Βασιλείου τοῦ ζωγράφου Παναγιώτη, καθώς καί πρός τόν καθηγητή κ. Ἐμμανουήλ Μουτάφωφ καί τήν ὑπ' αὐτόν ἐρευνητική ὁμάδα γιά τήν πρόθυμη χορήγηση φωτογραφικοῦ ὑλικοῦ ἀπό τά ἔργα τοῦ ζωγράφου Δημητρίου στή Βουλγαρία καί γιά τήν ἄδεια μελέτης καί δημοσίευσής τους.

2. Γιά τήν οἰκονομική καί καλλιτεχνική ἀκμή τῆς πόλεως κατά τήν ὄψιμη ὀθωμανική περίοδο βλ. Ν. Γ. Χατζόπουλος, «Αἶνος καὶ Δεδὲ Ἀγάτς», *Νεολόγος [Κωνσταντινουπόλεως]* 1014 (16/28.5.1872) 3 (στό ἑξῆς: Χατζόπουλος, Αἶνος)· [-], «Ἡ Αἶνος καὶ οἱ ἐν αὐτῇ δύω λιμένες Δρακοντίνας καὶ Ποντισμένης», *Νεολόγος [Κωνσταντινουπόλεως]* 1335 (23/ 5.7.1873) 3 (στό ἑξῆς: [-], Αἶνος)· [-], «Περὶ τῆς ἐκπαιδεύσεως ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ περιφερείᾳ Αἴνου», *Ἀνατολικός Ἀστήρ [Κωνσταντινουπόλεως]*, 35/ΚΔ' (29.5.1885) 281-282· Β. Α. Μ(υστακίδης), «Ἡ Αἶνος», *Ἑβδομάς* 52 (24.2.1885) 86-88 (στό ἑξῆς: Μυστακίδης, Αἶνος)· Β. Α. Μυστακίδης, «Περὶ τῶν ἐν Αἴνῳ σχολείων», *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος* 2 (1885) 82-83 (στό ἑξῆς: Μυστακίδης, Σχολεῖα)· Γ. Λαμπάκης, «Περιηγήσεις», *ΔΧΑΕ*, περ. Α', Η' (1908) 3-41 (στό ἑξῆς: Λαμπάκης, Περιηγήσεις)· Β. Α. Μυστακίδης, «Θρακικά ΙΙ», *Θρακικά* 2 (1929) 47-48· Ἀχ. Θ. Σαμοθράκης, «Ἡ Αἶνος καὶ αἱ ἐκκλησίαι της», *Θρακικά* 19 (1944) 9-38· Θαν. Παπαζῶτος, «Σχεδίασμα περὶ τῶν μνημείων τῆς Αἴνου ἕως τίς ἀρχές τοῦ παρόντος αἰῶνος», *Θρακική Ἐπετηρίδα* 9 (1992-1994) 87-125 (στό ἑξῆς: Παπαζῶτος, Σχεδίασμα)· Ι. Περράκης, «Η Αίνος και ο ναός της Αγίας Κυριακής», *Ενδοχώρα* 44 (Μάρτιος-Μάϊος 1996) 49-62· ὁ ἴδιος, *Οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγιογράφου Ἀναστασίου*

Στό χῶρο τῆς ζωγραφικῆς ἀξιόλογοι ἐγχώριοι καλλιτέχνες ἔθεσαν τά θεμέλια μιᾶς πολυσχιδοῦς ζωγραφικῆς παραδόσεως, πού συνεχίστηκε δυναμικά καί κατά τό α΄ μισό τοῦ 19ου αἰώνα, ἀπό ἄξιους συνεχιστές, οἱ ὁποῖοι καθιέρωσαν τήν Αἶνο σέ σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο, μέ ἀκτινοβολία διαπιστωμένη στόν εὐρύτερο χῶρο τῆς Θράκης, τῆς Ἀνατολικῆς Μακεδονίας, τῆς Προποντίδας καί τοῦ βορείου Αἰγαίου[3].

Τήν αὐλαία τοῦ 19ου αἰώνα σηκώνει τό 1807 ὁ Μόσχος Χατζηκωνσταντίνου, μόνο σωζόμενο ἔργο τοῦ ὁποίου εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Ἐλεούσας τοῦ Κύκκου μέ ἁγίους (εἰκ. 1)[4]. Ὁ ζωγράφος ἀναπαράγει τόν εἰσηγμένο στήν Αἶνο

στο ναό τῆς Ἁγίας Κυριακῆς στήν Αἶνο, ἀνέκδοτη διπλωματική ἐργασία στό Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1999 (στό ἑξῆς: Περράκης, *Ἀναστάσιος*)· ὁ ἴδιος, «Ἡ ἁγιογραφία στήν Αἶνο τόν 18ο αἰώνα», Κ. Ἀ. Μανάφης (ἐπιμ.), *Μεταβυζαντινή Θράκη (ΙΕ΄-ΙΘ΄ αἰ.). Πρακτικά 3ου Διεθνοῦς Συμποσίου Θρακικῶν Σπουδῶν*, Περιφέρεια Ἀνατολικῆς Μακεδονίας - Θράκης, Κομοτηνή 2005, 627-667, ὅπου καί σχετική περαιτέρω βιβλιογραφία (στό ἑξῆς: Περράκης, *Ἁγιογραφία*)· Ἄννα Μπαλλιάν, «Μεταβυζαντινή καί ἄλλη μικροτεχνία», *Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Β΄, Ἱερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Ἅγιον Ὄρος 1996, 531-534, 670.

3. Για τή ζωγραφική στήν Αἶνο κατά τόν 18ο καί τόν 19ο αἰώνα βλ. Λαμπάκης, Περιηγήσεις· Περράκης, *Ἀναστάσιος*· ὁ ἴδιος, Ἁγιογραφία, καθώς ἐπίσης καί τόν κατάλογο τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, (Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση [1450-1830]. Μέ εἰσαγωγή στήν ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς*, τ. 1, [Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν Ε.Ι.Ε. 33], Ἀθήνα 1987, 124, 165, 166, 167, 207, 272, 283 [στό ἑξῆς: Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι*]), στά λήμματα: Ἀναστάσιος (ἀρ. 5), Ἀναστάσιος (ἀρ. 6), Ἀναστάσιος (ἀρ. 10), Ἀναστάσιος (ἀρ. 11), Γαβριήλ (ἀρ. 3), Δημήτριος (ἀρ. 36), Δωρόθεος (ἀρ. 2) καί (Μ. Χατζηδάκης - Εὐγενία Δρακοπούλου, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση [1450-1830]*, τ. 2, [Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν Ε.Ι.Ε. 62], Ἀθήνα 1997, 113, 130, 131, 180, 209, 244, 321, 322, 344, 457 [στό ἑξῆς: Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι*]) Κορνήλιος, Κυριαζῆς (ἀρ. 2), Κυριάκη(ο)ς, Μαυρίτης Κυριάκος, Μόσχος (ἀρ. 1), Μόσχος (ἀρ. 2), Νικόλαος (ἀρ. 57), Παναγιώτης (ἀρ. 5), Ράλης, Ράλιος, Σεραφείμ (ἀρ. 1) καί Χατζηκωνσταντίνου Μόσχος. Μερικά ἀπό τά παραπάνω λήμματα, λόγω ἀβλεψιῶν ἤ συγχύσεων, θά πρέπει ὡστόσο νά ἀντιμετωπίζονται μέ ἐπιφύλαξη, ὅπως αὐτά τῶν Δημητρίου (ἀρ. 36) (Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι*, 272) καί Κυριάκη(ο) (Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι*, 131), στά ὁποῖα ὁ διαφορετικός τύπος ὑπογραφῆς παραπέμπει σέ διαφορετικά πρόσωπα (Περράκης, Ἁγιογραφία, 637-638 [σημ. 46], 643 [σημ. 69, 71]), ἐνῶ λανθάνει καί ὁ ἕτερος αἰνίτης ζωγράφος Δημήτριος (Περράκης, Ἁγιογραφία, 639-640). Πρόσφατα, τέλος, στή βιβλιογραφία προστέθηκε καί ἡ ἰδιαίτερα χρήσιμη μελέτη: Emanuel Mutafov / Εμμανουήλ Μουτάφωφ - Ivanka Gergova / Ιβάνκα Γκέργκοβα - Aleksandăr Kujumdžiev / Αλεξάντερ Κουγιουμτζίεφ - Elena Popova / Ελένα Ποπόβα - Elena Genova / Ελένα Γκένοβα - Dimitrios Gonis / Δημήτριος Γόνης, *Grăcki zografi v Bălgarija sled 1453 g. / Έλληνες αγιογράφοι στη Βουλγαρία μετά το 1453*, Institut za Izkustvoznanie pri Bălgarskata Akademija na Naukite / Ινστιτούτο Ιστορίας της Τέχνης της Βουλγαρικής Ακαδημίας Επιστημών, Sofija / Σόφια 2008, 36, 40, 58, 63, 75, 100-101, 180-182 (στό ἑξῆς: Mutafov κ.ἄ., *Zografi*).

4. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Λαμπάκης, Περιηγήσεις, 3· Χατζηδάκης - Δρα-

ἀπό τόν Ἀναστάσιο[5] κατά τόν προηγούμενο αἰώνα εἰκονογραφικό τύπο τῆς Ἐλεούσας τοῦ Κύκκου[6], σέ μιά παραλλαγή πού προσιδιάζει στό ὕφος τοῦ 19ου αἰώνα, κύρια χαρακτηριστικά τῆς ὁποίας ἀποτελοῦν ἡ στέψη τῆς Θεοτόκου ἀπό ἀγγέλους καί ὁ συνδυασμός τοῦ θέματος μέ μεμονωμένες μορφές ἁγίων. Ἡ σχεδιαστική ἀκρίβεια καί τό πλάσιμο τῶν μορφῶν φανερώνουν ἕναν ὥριμο καί ἱκανό καλλιτέχνη, σέ ἐπαφή μέ τά νέα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Ὁ Κυριαζῆς Λασκαράκης εἶναι ἀναμφισβήτητα ὁ ἐπιφανέστερος αἰνίτης ζωγράφος κατά τόν 19ο αἰώνα[7]. Ἀνῆκε μᾶλλον σέ σημαίνουσα οἰκογένεια τῆς Αἴνου, συγγενής κατά πάσα πιθανότητα τοῦ ἐθελοντῆ ἀγωνιστῆ Λασκαράκη, πού ἀναφέρεται ὅτι πέθανε μακριά ἀπό τήν Αἶνο κατά τή διάρκεια τῆς ἐπαναστάσεως τοῦ 1821[8], καθώς καί τοῦ Χατζηαντώνη Λασκαράκη, πού τό 1833 ἐπιστάτησε στήν ἐκτενή ἐπισκευή τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῆς πόλεως[9]. Ὑπογράφει 13 ἔργα στό διάστημα 1812-1833, ἐνῶ μποροῦν μέ ἀσφάλεια νά τοῦ ἀποδοθοῦν ἄλλα 9. Ὅλα βρίσκονται στίς περιοχές τῆς Δράμας, τῶν Σερρῶν καί τῆς Ξάνθης, ὅπου ἐνδεχομένως ἐργάσθηκε αὐτοπροσώπως. Ἡ ἀνορθογραφία τῶν ἐπιγραφῶν στά ἔργα του φανερώνει τήν ἔλλειψη ἰδιαίτερης παιδείας τοῦ καλλιτέχνη.

Τεχνοτροπικά, ὁ Κυριαζής πλάθει τίς μορφές του μέ μεγάλα, στρογγυλά, εὔσαρκα πρόσωπα, λεία ἐπιδερμίδα πού περατώνεται σέ σκιασμένα πλατιά περιγράμματα καί καθαρά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά (εἰκ. 5). Χρησιμοποιεῖ σκουροκάστανο προπλασμό, ὁ ὁποῖος στά πρῶτα του ἔργα ξανοίγει μέ ἀνοικτό καστανό χρῶμα, πού στά νεότερα εἶναι ἐμφανῶς περισσότερο καί ἀφύσικα σχεδόν σκοῦρο (εἰκ. 2, 6). Τά σώματα τῶν μορφῶν πλάθονται δυνατά, εὔσαρκα, μέ κοντούς, στιβαρούς λαιμούς καί κεφάλι λίγο μεγαλύτερο ἀπό

κοπούλου, *Ζωγράφοι*, 457· Περράκης, Ἁγιογραφία, 644.

5. Γιά τόν Ἀναστάσιο τοῦ Ἰωάννου βλ. Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι*, 167 (Ἀναστάσιος, ἀρ. 10)· Περράκης, *Ἀναστάσιος*· ὁ ἴδιος, Ἁγιογραφία, 631-639, 646-648.

6. Περράκης, *Ἀναστάσιος*, 64-70 (κυρίως 66-68)· ὁ ἴδιος, Ἁγιογραφία, 632.

7. Για τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι*, 130 (Κυριαζῆς, ἀρ. 2)· Ξ. Σαββοπούλου-Κατσίκη, «Μεταβυζαντινές Εκκλησίες στο Νομό Δράμας», *Α΄ Επιστημονική Συνάντηση «Η Δράμα και η περιοχή της. Ιστορία και Πολιτισμός»*, Δράμα 1992, 267-268· Ν. Μ. Μπονόβας, «Προσφορές συντεχνιών σε ναούς των Σερρών», *Από τη Μεταβυζαντινή στη Σύγχρονη Τέχνη. 18ος-20ός αι. Πανελλήνιο Συνέδριο (20-21 Νοε. 1997. Πρακτικά*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης - University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1998, 207, 216 (εικ. 7)· Περράκης, Ἁγιογραφία, 644-645 (σημ. 76), ὅπου παλαιότερη βιβλιογραφία· Μαγδαληνή Παρχαρίδου, *ΑΔ* 2006, Χρονικά (ὑπό δημοσίευση)· ἡ ἴδια, *ΑΔ* 2007, Χρονικά (ὑπό δημοσίευση).

8. Ἀ. Μυστακίδης, «Λασκάρεις 1400-1869», *ΕΕΒΣ* Ε΄ (1928) 166 (στό ἑξῆς: Μυστακίδης, Λασκάρεις)· Β. Α. Μυστακίδης, «Θρᾳκικά ΙΙ», *Θρᾳκικά* 2 (1929) 52 (στό ἑξῆς: Μυστακίδης, Θρᾳκικά).

9. Μυστακίδης, Λασκάρεις, 166· Μυστακίδης, Θρᾳκικά, 60· Παπαζῶτος, Σχεδίασμα, 118.

τό κανονικό. Ἡ πλούσια στά ἔργα του ἐνδυμασία εἶναι γεμάτη χρυσά κοσμήματα καί ἄνθη, ἀλλά δέν διαγράφει τό σῶμα τῶν μορφῶν. Μοιάζει ἀντίθετα στατική καί διακοσμητική, μέ σχηματοποιημένες πτυχές (εἰκ. 2, 3). Τό τοπίο, ὅπου ὑπάρχει, ἀποδίδεται συνοπτικά, μέ πλατιές ἐπιφάνειες χρωμάτων καί χωρίς περιγράμματα. Τό βάθος τοῦ θέματος στά πρῶτα ἔργα του εἶναι γαλαζοπράσινο καί φυσιοκρατικό (εἰκ. 2, 4, 5), ἀλλά σταδιακά ἀντικαθίσταται ἀπό πολυτελές χρυσό, πού καλύπτει ὁλοένα μεγαλύτερες ἐπιφάνειες (εἰκ. 6). Ἀγαπητό θέμα τοῦ Κυριαζῆ ἀποτελοῦν οἱ γραφικές κοσμητικές λεπτομέρειες, ὅπως τά ἄνθη στά μετάλλια μέ τίς συνοδευτικές ἐπιγραφές (εἰκ. 5), ἤ ἀκόμη τά ἀστέρια στό βάθος τῶν θεμάτων (εἰκ. 2), τά ὁποῖα ὀφείλονται σέ ροκοκό ἐπιδράσεις. Αὐτή ἡ τάση μάλιστα μοιάζει σταδιακά νά ἀνάγεται σέ κυρίαρχη. Χρωματικά, πέρα ἀπό τό χρυσό χρῶμα, πού προσδίδει πολυτέλεια στίς εἰκόνες, ἀγαπᾶ ἰδιαίτερα καί τό δυτικότροπο ρόδινο-τριανταφυλλί, τό ὁποῖο χρησιμοποιεῖ ἀπό τό 1822 καί ἑξῆς.

Ἡ διασπορά τῶν ἔργων τοῦ Κυριαζῆ στίς περιοχές Δράμας, Σερρῶν καί Ξάνθης φωτίζει ζωηρά ἕνα στοιχεῖο σύνηθες στήν ἱστορία τῆς τέχνης, τή μετακίνηση καλλιτεχνῶν γιά βιοποριστικούς λόγους. Μολονότι δέν ἀποκλείεται κάποια ἀπό τά ἔργα νά ἐκτελέστηκαν στό ἐργαστήριο τοῦ ζωγράφου στήν Αἶνο, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ σταθερή ἀναφορά δίκην διαφημίσεως τοῦ τόπου καταγωγῆς στίς ὑπογραφές του, ἡ παρουσία τόσων εἰκόνων στήν περιοχή τῆς Δράμας ἐπιτρέπει νά ὑποθέσουμε τήν αὐτοπρόσωπη παρουσία τοῦ ζωγράφου, τουλάχιστον στήν περιοχή αὐτή. Ἡ ἀλλαγή τοῦ τρόπου ὑπογραφῆς τό 1822 μέ τή χρήση τοῦ λογιότερου τύπου «*ἐξ Αἴνου*», ἀντί «*ἀπό Αἴνου*», σέ συνδυασμό μέ τήν ἀπό τό 1828 σταθερή σχεδόν ἀναφορά «*Τέχνην μὲν ἥδε Κυριαζῆ Αἰνίτου*», φανερώνουν μιά σταδιακή αὔξηση τῆς αὐτοπεποιθήσεως τοῦ καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος ἀναβιβάζει τήν τέχνη του ὑψηλότερα ἀπό τό χειροτεχνικό ἐπίπεδο τῶν ὁμοτέχνων του, κάτι πού θά μποροῦσε νά συνδέεται μέ τή σχέση πού ἐνδεχομένως ἀνέπτυξε μέ τόν λόγιο μητροπολίτη Σερρῶν Πορφύριο (1824-1829)[10].

Πηγές τοῦ ζωγράφου ἀποτέλεσαν ἄλλα παλαιότερα ἔργα, γνωστά ἀπό τετράδια ἐργασίας, χάρτινες εἰκόνες, καθώς καί ἡ σύγχρονή του ξυλογλυπτική καί μεταλλοτεχνία, στοιχεῖο φανερό στά κοσμήματα τοῦ πλαισίου τῶν εἰκόνων του καί στήν ὑπερθετική χρήση τοῦ χρυσοῦ χρώματος. Ἡ μεγάλη ὁμοιότητα κάποιων εἰκόνων μεταξύ τους (εἰκ. 2, 3) μᾶς ἐπιτρέπει νά ὑποθέσουμε τή χρήση ἀνθιβόλων, μιά πολύ συνήθη πρακτική τήν ἐποχή αὐτή. Τέλος, ἄν ἐξαιρέσουμε δευτερεύοντα στοιχεῖα, ὅπως τόν τρόπο ἀποδόσεως τῶν ματιῶν,

---

10. Γιά τόν μητροπολίτη Πορφύριο βλ. Γ. Καφταντζής, *Ιστορία της πόλεως Σερρών και της περιφερείας της*, τ. Γ΄. Βυζαντινή περίοδος - Τουρκοκρατία - Νεώτεροι χρόνοι, Θεσσαλονίκη 1996, 409-410.

πού σέ ὁρισμένα ἔργα του ἀνακαλεῖ τήν τεχνοτροπία τοῦ αἰνίτη Ἀναστασίου[11], ὁ Κυριαζῆς –μέ κάθε ἐπιφύλαξη, λόγω τῆς ἀπώλειας τῶν περισσοτέρων ἔργων αἰνιτῶν καλλιτεχνῶν κατά τίς ἀναστατώσεις τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα– φαίνεται ὅτι διαφοροποιεῖται τεχνοτροπικά ἀπό τούς ὁμοτέχνους συμπατριῶτες του, ἀκολουθῶντας τίς γενικότερες τάσεις τοῦ 19ου αἰώνα. Ἡ καθ' ὑπερβολήν τάση χρήσεως χρυσοῦ χρώματος σέ ὁρισμένα ἀπό τά ἔργα του (εἰκ. 6) θά πρέπει νά συνδεθεῖ, εἴτε ἔμμεσα εἴτε ἄμεσα, μέ τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἤ τῆς Ἀδριανουπόλεως, ἤ ἀκόμη καί τῆς Αἴνου, καί σαφῶς μέ τή βυζαντινή καλλιτεχνική κληρονομιά.

Σύγχρονος τοῦ Κυριαζῆ εἶναι ὁ ζωγράφος Νικόλαος[12], ὁ ὁποῖος ὑπογράφει τό 1817 ἕνα σύνολο 4 εἰκόνων στό τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος στό Κόρθι τῆς Ἄνδρου. Τά ἔργα αὐτά πρέπει νά ἁγιογραφήθηκαν στήν Αἶνο κι ὄχι ἐπιτοπίως, ὅπως φανερώνει ἡ κάλυψη τμήματος τῆς ἐπιγραφῆς ἑνός ἀπό αὐτά ἀπό τό τέμπλο. Κύρια γνωρίσματα τῆς τέχνης του ἀποτελοῦν ἡ ἔντονα φυσιοκρατική ἀπόδοση τῶν θεμάτων μέ ἐμφανή τήν ἐξάρτηση ἀπό δυτικά ἔργα, ἡ εὐγένεια καί τό ἀριστοκρατικό ὕφος τῶν μορφῶν μέ στοιχεῖα –ὅπως ἡ απόδοση τῶν ματιῶν– πού θυμίζουν πάλι τό ὕφος τοῦ Ἀναστασίου[13], καθώς καί ἡ εἰκονογραφική ἐξάρτηση ἀπό ρωσικά ἔργα, ὅπως στήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 7)[14].

Στά μέσα τοῦ αἰώνα μαρτυροῦνται στήν Αἶνο δύο ζωγράφοι, ὁ ἱερομόναχος Νικηφόρος τό 1846[15], τοῦ ὁποίου δυστυχῶς τό μοναδικό μνημονευόμενο ἔργο ἔχει χαθεῖ, καί ὁ Παναγιώτης ἀπό τό Ἁγίασμα, χωριό τῆς περιφέρειας Αἴνου[16]. Ὁ τελευταῖος εἶναι γνωστός ἀπό 4 εἰκόνες του στό ναό τοῦ Σωτῆρος

---

11. Περράκης, Ἁγιογραφία, 633.

12. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι*, 244 (Νικόλαος, ἀρ. 57)· Περράκης, Ἁγιογραφία, 645.

13. Περράκης, Ἁγιογραφία, 633.

14. Βασικό γνώρισμα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου πού ἐπιλέγει ὁ ζωγράφος ἀποτελεῖ ἡ ἔλλειψη συμμετρίας –οὐσιαστικό ἀναγνωριστικό στοιχεῖο τῶν ἀντίστοιχων κρητικῶν συνθέσεων– μέ μετάθεση τοῦ βάρους πρός τά ἀριστερά. Αὐτή ἡ ἀνισομέρεια προκύπτει ἀπό τήν τοποθέτηση τῆς Σάρρας στό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας, στήν εἴσοδο ἑνός ὀρθογώνιου κτηρίου πίσω ἀπό τόν Ἀβραάμ, καί τήν ἀντικατάσταση τοῦ συνήθους σέ ἄλλες παραστάσεις δεξιοῦ οἰκοδομήματος μέ ὀρεινό τοπίο. Ὁ τύπος αὐτός μᾶς εἶναι γνωστός ἀπό τή ρωσική εἰκονογραφία ἀπό τόν 16ο αἰ. κ.έ. Βλ. ἐνδεικτικά φορητό εἰκονοστάσι (γ' τέταρτο 16ου αἰ.) στήν Πινακοθήκη τοῦ Tver (M. Alpatov - Irina Rodnikova, *Pskov Icons. 13th-16th Centuries*, μτφρ. Anne Hansen Staros, Aurora, Leningrad 1991, εἰκ. 148).

15. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Λαμπάκης, Περιηγήσεις, 24· Περράκης, Ἁγιογραφία, 645.

16. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Λουίζα Συνδίκα-Λαούρδα - Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Ναοί του 19ου αιώνα στο Διδυμότειχο και στο Σουφλί*, Ἵδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου του Αίμου - University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2004, 66, 67, 73, 75, 81, 182 (στό

στό Διδυμότειχο, τίς ὁποῖες ὑπογράφει στό διάστημα 1847-1849. Ἕνα ἄλλο ὑπογεγραμμένο κατά τό 1849 ἔργο του βρίσκεται στό Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο Ἀλεξανδρουπόλεως, ἐνῶ πρόσφατα ἐντοπίστηκαν δύο ἐπίσης στό Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο Δράμας· ἕνα ἀποδιδόμενο σ' αὐτόν μέ χρονολογία 1849 καί ἕνα τελευταῖο ὑπογεγραμμένο τό 1850. Πρόκειται γιά ἕναν ἱκανό καί πεπαιδευμένο καλλιτέχνη μέ κατασταλαγμένο ὕφος. Τά ἔργα του χαρακτηρίζει γενικά ἡ καλλιτεχνική ἐπιμέλεια, ἡ ἐκλέπτυνση τῶν μορφῶν καί ἡ ἔντονη σχηματοποίηση, ἰδίως στά ἐνδύματα (εἰκ. 8), ἐνῶ δείχνει προτίμηση στίς ἔμμετρες ἐπιγραφές[17]. Δέχεται ἐπιρροές ἀπό τή δυτική εἰκονογραφία καί δέν διστάζει, σύμφωνα μέ τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς καί πιθανῶς τῶν ἀπαιτήσεων τῶν παραγγελιοδοτῶν, νά πειραματισθεῖ μέ τή ροκοκό διακοσμητική, ἰδίως σέ εὐρύτερες συνθέσεις (εἰκ. 9). Σέ εἰκονογραφικό καί τεχνοτροπικό ἐπίπεδο σχετίζεται μέ τό ἔργο τοῦ σύγχρονού του Ἀδριανουπολίτη Νικολάου, ἐνῶ ἐπίδραση στήν τέχνη του ἄσκησε καί ἡ εὐρεία κυκλοφορία τῶν χάρτινων εἰκόνων[18] (εἰκ. 9).

Ὁ Δημήτριος Β. ἀποτελεῖ τόν τελευταῖο ἐκπρόσωπο τῆς μακρᾶς χορείας Αἰνιτῶν καλλιτεχνῶν[19]. Ὑπογράφει 19 ἔργα στό διάστημα 1852-1882[20]. Πάνω ἀπό τά μισά ἀπό αὐτά ἐντοπίζονται στό χῶρο τῆς σημερινῆς Βουλγαρίας, ὅπου ἐνδεχομένως ἐργάσθηκε περιστασιακά μέ κέντρο τή Φιλιππούπολη. Εἶναι γνωστοί ἄλλωστε οἱ ἐμπορικοί δεσμοί τῆς πόλεως μέ τήν Αἶνο μέσω τοῦ Ἕβρου[21]. Ἡ ἀκτοπλοϊκή σύνδεση τῶν δύο πόλεων θά ἐπέτρεπε στό ζωγράφο

ἑξῆς: Συνδίκα-Λαούρδα - Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Διδυμότειχο*)· Περράκης, Ἁγιογραφία, 645· Μαγδαληνή Παρχαρίδου, *ΑΔ* 2007, Χρονικά (ὑπό δημοσίευση).

17. Συνδίκα-Λαούρδα - Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Διδυμότειχο*, 81.

18. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Γιλάνα Ζάρρα, *Η θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Ζωγράφοι - Εργαστήρια - Καλλιτεχνικές τάσεις*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., Θεσσαλονίκη 2006, 155-159· Συνδίκα-Λαούρδα - Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Διδυμότειχο*, 33, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 49, 51, 69, 81, 93, 94, 95, 99, 100, 101, 104, 106-107, 109, 136, 181-182· Mutafov κ. ἄ., *Zografi*, 38-39, 61-62, 85-86, 114-115, 140, 230-234.

19. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Λαμπάκης, Περιηγήσεις, 14, 24· Περράκης, Ἁγιογραφία, 645-646· Mutafov κ. ἄ., *Zografi*, 36, 40, 58, 63, 75, 100-101, 180-182 (ὅπου [75, 101] καί ἡ παλαιότερη βουλγαρική βιβλιογραφία)· Μαγδαληνή Παρχαρίδου, *ΑΔ* 2007 (ὑπό δημοσίευση).

20. Στόν κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ ζωγράφου, πού συνέταξε ἡ ὑπό τόν καθηγητή κ. Ἐμμανουήλ Μουτάφωφ ἐρευνητική ὁμάδα περιλαμβάνεται καί μία εἰκόνα τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου Ριλιώτου ἀπό τό ναό τῆς Ἁγ. Κυριακῆς στή Φιλιππούπολη (Mutafov κ. ἄ., *Zografi*, 75, 100, 180 [εἰκ. 107]). Ἡ σύγκριση ὅμως μέ τά ὑπόλοιπα γνωστά ἔργα τοῦ Δημητρίου –ὡς πρός τήν τεχνοτροπία, τή μορφή τῆς ὑπογραφῆς καί τόν γραφικό χαρακτήρα τῶν ἐπιγραφῶν– φανερώνει ὅτι ἀνήκει σέ διαφορετικό χρωστήρα. Ὁ τόσο ἀόριστος, ἄλλωστε, τρόπος ὑπογραφῆς (*χείρ Δημητρίου*), χωρίς δήλωση τοῦ τόπου καταγωγῆς, δέν ἐπαρκεῖ γιά ἀπόδοση τοῦ ἔργου στόν ἐν λόγω Δημήτριο.

21. Γιά τήν πλοϊμότητα τοῦ Ἕβρου καί τίς ἐμπορικές ἐπαφές τῆς Αἴνου μέ τή Φιλιππού-

νά ἐπανέρχεται εὔκολα στήν ἕδρα του, ὅπου θά μποροῦσε νά ἀναλαμβάνει περισσότερες παραγγελίες, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ παρουσία ἀριθμοῦ ἔργων του στήν ἴδια τήν Αἶνο, τόν Μαρμαρᾶ καί κυρίως τήν περιοχή τῆς Δράμας.

Τεχνοτροπικά στήν ἐργογραφία τοῦ ζωγράφου παρατηρεῖται ἐμφανής διαφοροποίηση ἀπό τά πρωιμότερα στά ὀψιμότερα ἔργα, μέ ἐμφανή ἁπλοποίηση τοῦ ὕφους στά τελευταῖα, γεγονός πού ἔχει ἀποδοθεῖ σέ ἐνδεχόμενη ἐπιδείνωση τῆς ὁράσεώς του[22]. Ἀρχικά ὁ Δημήτριος ἀκολουθεῖ ἕνα πομπῶδες καί διακοσμητικό ὕφος μέ πλούσια ποικιλμένους μπαρόκ θρόνους (εἰκ. 10, 11, 12) καί ἁδρά δουλεμένα μπαρόκ πλαίσια, ἐνῶ τείνει νά πλαισιώνει τά θέματά του μέ γαλάζιες παραστάδες (εἰκ. 12), στοιχεῖα πού ἀπουσιάζουν τελείως ἀπό τή μετέπειτα ἐργογραφία του. Τά ἔργα του χαρακτηρίζει ἡ ἔντονη σχηματοποίηση. Ἡ σάρκα εἶναι λεία καί ρόδινη, ὁ προπλασμός σκοῦρος καφέ καί περιορίζεται στό περίγραμμα τοῦ προσώπου. Τά χρώματα χρησιμοποιοῦνται χωρίς διαβαθμίσεις μέ ἕναν σχεδόν λαϊκό τρόπο. Τό βάθος εἶναι συνήθως καφέ (εἰκ. 13, 14). Τά διάχωρα τῶν ἐπιμέρους θεμάτων εἶναι κατά κανόνα ἁπλά ὀρθογώνια, ἐνῶ οἱ δευτερεύουσες μορφές σέ ὅλα τά ἔργα του ἀποδίδονται μέ ἕναν ἁπλοϊκό τρόπο, χωρίς προσοχή στή λεπτομέρεια, στοιχεῖο πού χαρακτηρίζει καί τό τοπίο, τό ὁποῖο ἀδιαβάθμητο σχηματίζεται ἀπό πλατιές ἐπιφάνειες χρώματος (εἰκ. 13, 14). Ἐμφανής εἶναι ἡ χρήση σχεδιαστικῶν μοντέλων, τά ὁποῖα χρησιμοποιεῖ γιά τήν εἰκονογράφηση διάφορων ἁγίων. Ὡς εἰκονογραφικά πρότυπα ἔχει κυρίως χαλκογραφίες ἤ τίς εὐρέως διαδεδομένες τήν ἐποχή αὐτή χάρτινες εἰκόνες, ἔργα Ἀδριανουπολιτῶν ζωγράφων, ὅπως φανερώνουν τά ἀργυρά πλαίσια ὁρισμένων εἰκόνων του.

Ἐκτός τῶν παραπάνω ἐπώνυμων ζωγράφων στήν Αἶνο δραστηριοποιήθηκε ἐπίσης κατά τόν 19ο αἰ. ἕνας ἀπροσδιόριστος ἀριθμός ἄλλων ζωγράφων, τά ὀνόματα τῶν ὁποίων δέν διασώθηκαν (εἰκ. 15)[23]. Στά ἔργα τους διακρίνεται ὁ ἀπόηχος τῶν ποικίλων καλλιτεχνικῶν τάσεων, πού ἀναπτύχθηκαν στήν Αἶνο κατά τό β′ μισό τοῦ 18ου αἰώνα, καί ἐκφράστηκαν μέσα ἀπό τά ἔργα ἄξιων καλλιτεχνῶν ὅπως ὁ Ἀναστάσιος τῆς Παράδοσης[24], ὁ τολμηρός Ράλλιος Ραλλίου μέ τό ἀνήσυχο πνεῦμα καί τό χαρακτηριστικό πελιδνό ὕφος τῶν μορ-

πολη βλ. Χατζόπουλος, Αἶνος· [-], Αἶνος· Κ. Π. (Ἐκ τῆς Οἰκονομικῆς Ἐπιθεωρήσεως), «Ἐπιφυλλίς. Ὁ νομὸς Ἀδριανουπόλεως», *Νεολόγος [Κωνσταντινουπόλεως]* 2086 (20/1.2.1876) 1· Μυστακίδης, Αἶνος, 87· Μυστακίδης, Σχολεῖα, 82· Ἀ. Θ. Σαμοθράκης, «Ἕβρος ποταμός», *Θρακικά* 13 (1940) 41 (σημ. 1)· ὁ ἴδιος, «Λεξικὸν γεωγραφικὸν καὶ ἱστορικὸν τῆς Θράκης. Ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς Ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως 1453», *Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ Λαογραφικοῦ καὶ Γλωσσικοῦ Θησαυροῦ* 28 (1963) 51.

22. Mutafov κ. ἄ., *Zografi*, 40, 63.

23. Βλ. τίς σχετικές ἐπισημάνσεις τοῦ Περράκη (Περράκης, Ἁγιογραφία, 645).

24. Γιά τό ζωγράφο βλ. παραπάνω σημείωση 5.

φῶν[25], ὁ Μόσχος μέ τό ἀκαδημαϊκό ὕφος[26] καί ἄλλοι.

Συμπερασματικά, ἡ ἕως τώρα ἔρευνα ἔχει, πιστεύουμε, καταδείξει τή σημασία πού ἡ Αἶνος διατήρησε κατά τόν 19ο αἰώνα ὡς ἕνα σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο μέ ὑπερτοπική ἀκτινοβολία σέ ὅλη τήν εὐρύτερη περιοχή, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ σταθερή ὑπόμνηση τῆς καταγωγῆς στίς ὑπογραφές τῶν καλλιτεχνῶν της, τήν ὁποία θεωροῦσαν ἴσως τήν καλύτερη διαφήμιση γιά τή δουλειά τους. Στή λαμπρή αὐτή πορεία ἔδωσε τέλος ἡ ραγδαία παρακμή τῆς πόλεως ὡς ἐπακόλουθο τῆς ἀνταγωνιστικῆς ἀναπτύξεως τοῦ κατέναντι Δεδέαγατς, τῆς σημερινῆς Ἀλεξανδρουπόλεως. Ἡ μελέτη τῶν σταδιακά ἀνακαλυπτόμενων καταλοίπων αὐτῆς τῆς παραδόσεως ἀνοίγει πολλούς ἐνδιαφέροντες δρόμους στήν ἔρευνα, ὅπως ἐνδεικτικά ἡ ἐπικάλυψη στήν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τό 1808, ἕνα μόλις χρόνο μετά τήν περάτωση τοῦ ἔργου, τοῦ ὀνόματος τοῦ ἀφιερωτοῦ ἱερέα Αὐξεντίου (εἰκ. 1) ἀπό τόν ζωγράφο Μόσχο Χατζηκωνσταντίνου μέ τό δικό του ὄνομα[27], ἴσως λόγω μή ἀποδόσεως τοῦ συμφωνημένου τιμήματος ἀπό τόν παραγγελιοδότη, καί ἡ δίκην παρρησίας μνημόνευση ἀπό τόν ζωγράφο Δημήτριο Β. πλήθους ὀνομάτων ἀφιερωτῶν τό 1874 στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Τρύφωνος (εἰκ. 14).

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ[28]

Δωρόθεος

*Ἅγιος Ἀθανάσιος, 1805, Αἶνος, ναός Κεχαριτωμένης (ε).

Μόσχος Χατζηκωνσταντίνου

Θεοτόκος τοῦ Κύκκου, 1807, Ἀλεξανδρούπολη, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε) (εἰκ. 1).

25. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι*, 321-322· Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Ξάνθης καὶ Περιθεωρίου*, Ἱερὰ Μητρόπολις Ξάνθης καὶ Περιθεωρίου, Ξάνθη 2004, 118, 119, 257-258 (στό ἑξῆς: Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*)· Περράκης, Ἁγιογραφία, 641-643, 648-649. Ἔργο τοῦ Ράλλιου εἶναι ἀναμφίβολα καί ἡ ἀνυπόγραφη εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου πού φυλάσσεται στό Ἱερό Βῆμα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ξάνθης (Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*, 118).

26. Γιά τό ζωγράφο καί τό ἔργο του βλ. Χατζηδάκης - Δρακοπούλου, *Ζωγράφοι*, 209-210 (Μόσχος, ἀρ. 1, 2)· Περράκης, Ἁγιογραφία, 640-641, 648.

27. Λαμπάκης, Περιηγήσεις, 3· Ἄνθιμος Δ. Ρούσσας, μητροπολίτης Ἀλεξανδρουπόλεως καὶ Σαμοθράκης, *Τὸ Ἐκκλησιαστικὸ Μουσεῖο καὶ οἱ παλαιὲς ἐκκλησίες*, Ἱερὰ Μητρόπολις Ἀλεξανδρουπόλεως καὶ Σαμοθράκης, Ἀλεξανδρούπολη 1978, 4, στό τελευταῖο διακρίνεται ἡ ἐπιζωγράφιση τοῦ Μόσχου.

28. Ὅσες εἰκόνες συνοδεύονται ἀπό ἕναν ἀστερίσκο θεωροῦνται χαμένες, ἐνῶ ὅσες φέρουν δύο ἔχουν καταστραφεῖ. Ὅσες, τέλος, φέρουν τή σήμανση (ε) ἔχουν ἐπιγραφή μέ τό ὄνομα τοῦ ζωγράφου.

Κυριαζῆς Λασκαράκης

1. Ἰησοῦς Χριστός Μέγας Ἀρχιερεύς, 1812, Παγονέρι Δράμας, ναός Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (ε) (εἰκ. 2).
2. Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα, 1812, Παγονέρι Δράμας, ναός Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου.
3. **Ἀγνώστου θέματος, 1813, Βαθύτοπο Δράμας, ναός Ἁγίου Νικολάου (ε).
4. **Ἀγνώστου θέματος 1813, Βαθύτοπο Δράμας, ναός Ἁγίου Νικολάου (ε).
5. Ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ, 1816, Δράμα, ναός Ταξιαρχῶν (ε) (εἰκ. 3).
6. Ἀνάβαση Προφήτη Ἠλία μέ σκηνές τοῦ βίου του, 1820, Σέρρες, ναός Γεννήσεως Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (Προδρομούδι) (ε).
7. Ἀνάβαση Προφήτη Ἠλία μέ σκηνές τοῦ βίου του (ἀρ. κατ. ΒΕ 22), 1822, Χωριστή Δράμας, ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (ε).
8. Ἅγιος Χαράλαμπος μέ σκηνές τοῦ βίου του (ἀρ. κατ. ΒΕ 23), 1822, Χωριστή Δράμας, ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου.
9. Ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ (ἀρ. κατ. ΒΕ 28), 1822, Χωριστή Δράμας, ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου.
10. Ἅγιοι Κωνσταντίνος καί Ἑλένη (ἀρ. κατ. ΒΕ 33), 1822, Χωριστή Δράμας, ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου.
11. Ἅγιος Χαράλαμπος μέ σκηνές τοῦ βίου του (ἀρ. κατ. Ε 105), 1826, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (εἰκ. 4).
12. Τρεῖς Ἱεράρχες (ἀρ. κατ. Ε 87), 1826, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο.
13. Ἅγιος Νικόλαος (ἀρ. κατ. Ε 92), περ. 1826, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο.
14. Ἁγία Μαρίνα, 1827, Σέρρες, ναός Ἁγίας Μαρίνας καί Ἁγίου Ἀντωνίου (ε).
15. Θεοτόκος, ἡ θεόνυμφος κόρη, 1827, Σέρρες, ναός Ἁγίας Μαρίνας καί Ἁγίου Ἀντωνίου (ε) (εἰκ. 5).
16. Ἰησοῦς Χριστός, 1827, Σέρρες, ναός Ἁγίας Μαρίνας καί Ἁγίου Ἀντωνίου (ε).
17. *Ἅγιοι Τεσσαράκοντα μάρτυρες, 1828, Σέρρες, ναός Ἁγίου Βλασίου (ε).
18. * Ἰησοῦς Χριστός, 1827, Σέρρες, ναός Εὐαγγελίστριας.
19. Ἰησοῦς Χριστός Μέγας Ἀρχιερεύς, 1832, Ξάνθη, ναός Ταξιαρχῶν (ε) (εἰκ. 6).
20. Ἅγιος Χαράλαμπος μέ σκηνές τοῦ βίου του, περ. 1832-1833, Ξάνθη, ναός Ταξιαρχῶν.

21. Τρεῖς Ἱεράρχες, Ξάνθη, 1833, ναός Ταξιαρχῶν (ε).
22. Ἅγιοι Κωνσταντίνος καί Ἑλένη, 1833, Ξάνθη, ναός Ταξιαρχῶν (ε).

Νικόλαος

1. Ἁγία Τριάς, 1817, Ἄνδρος, Κόρθι, ναός Ἁγίας Τριάδος, Κόρθι (ε) (εἰκ. 7).
2. Θεοτόκος, Ἄνδρος, Κόρθι, ναός Ἁγίας Τριάδος (ε).
3. Βάπτιση, 1817, Ἄνδρος, Κόρθι, ναός Ἁγίας Τριάδος (ε).
4. Ἅγιος Διονύσιος Ἀρεοπαγίτης, 1817, Ἄνδρος, Κόρθι, ναός Ἁγίας Τριάδος (ε).

Νικηφόρος ἱερομόναχος

*Ἅγιος Τρύφων, 1846, Αἶνος, ναός Ἁγίου Δημητρίου (ε).

Παναγιώτης

1. Θεοτόκος Ἐλεοῦσα, 1847, Διδυμότειχο, ναός Σωτῆρος (ε).
2. Στέψη τῆς Θεοτόκου, 1847, Διδυμότειχο, ναός Σωτῆρος (ε) (εἰκ. 8).
3. Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος, 1848, Διδυμότειχο, ναός Σωτῆρος (ε).
4. Ἅγιος Σπυρίδων μέ σκηνές τοῦ βίου του, 1849, Διδυμότειχο, ναός Σωτῆρος (ε).
5. Ἅγιος Βασίλειος, 1849, Ἀλεξανδρούπολη, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε).
6. Ἅγιοι Στυλιανός καί Ἐλευθέριος μέ σκηνές τοῦ βίου τους (Ε 96), 1849, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο.
7. Ὕψωση Τιμίου Σταυροῦ (Ε 245), 1850, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε) (εἰκ. 9).

Δημήτριος Β.

1. Ἅγιος Νικόλαος, 1852, Φιλιππούπολη, ναός Ἁγίου Γεωργίου (ε).
2. Ζωοδόχος Πηγή, 1853, Νέος Μαρμαρᾶς Χαλκιδικῆς, ναός Ταξιαρχῶν (ε).
3. Ἅγιος Σπυρίδων, 1856, Φιλιππούπολη, ναός Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς παλιᾶς (ε).
4. Ἅγιος Νικόλαος, Φιλιππούπολη, ναός Ἁγίας Παρασκευῆς τῆς παλαιᾶς (ε).
5. *Εὐαγγελισμός, 1856, Αἶνος, ναός Ἁγίου Βλασίου (ε).
6. *Ἰησοῦς Χριστός, 1859, Αἶνος, ναός Ἁγίου Δημητρίου (ε).
7. Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα μέ τούς δώδεκα ἀποστόλους (ΒΕ 11), 1850-1870, Χωριστή Δράμας, ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (ε) (εἰκ. 10).
8. Θεοτόκος Ρόδον τό Ἀμάραντον, 1869, Φιλιππούπολη, Κρατική Πινακοθήκη (ε) (εἰκ. 11).
9. Ἅγιος Κυπριανός (Ε 246), 1869, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε).
10. Ἅγιος Σπυρίδων, 1870, Σόφια, Κρύπτη ναοῦ Ἁγίου Ἀλεξάνδρου Νέφσκι (ε) (εἰκ. 12).
11. Θεοτόκος μέ ἁγίους, 1870, Βουλγαρία, Ἰντζέ Βοϊβόντα, ναός Προφήτη Ἠλία (ε).

12. Θεοτόκος Κυκκώτισσα μέ ἁγίους, δίζωνη, 1871, Ἀλεξανδρούπολη, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε) (εἰκ. 13).
13. Θεοτόκος θρηνωδοῦσα (Ε 356), 1872, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε).
14. Ἅγιος Τρύφων (Ε 256), 1874, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε) (εἰκ. 14).
15. Ἅγιος Παντελεήμων μέ σκηνές τοῦ βίου του, 1874, Βουλγαρία, Μπρασλιάν Πύργου (Μπουργκάς) (ε).
16. Ἰησοῦς Χριστός ὁ Ζωηφόρος Ἄρτος (καταπέτασμα εἰκονοστασίου), 1875, Βουλγαρία, Μάλκο Τάρνοβο, ναός Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (ε).
17. Βάπτιση, 1882, Βουλγαρία, Σόφια, Κρύπτη ναοῦ Ἁγίου Ἀλεξάνδρου Νέφσκι (ε).
18. Ἅγιος Μερκούριος: παρεκκλήσιο Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, Φιλιππούπολη (ε).
19. Θεοτόκος μέ ἀρχαγγέλους (Ε 187), Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (ε).

Ἀνώνυμοι

1. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου, Ἀλεξανδρούπολη, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο.
2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, Ἀλεξανδρούπολη, Οἰκία Δέσποινας Πολίτου.
3. Ἅγιος Ἀθανάσιος, Ἀλεξανδρούπολη, Οἰκία Δέσποινας Πολίτου.
4. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, Ὀδοντιατρική Σχολή Ἀθηνῶν, ναός Ἁγίου Ἀντίπα (εἰκ. 15).



Εἰκ. 1. Θεοτόκος τοῦ Κύκκου, 1807, ζ. Μόσχος Χατζηκωνσταντίνου, Ἀλεξανδρούπολη, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (φωτ. π. Πέτρος Κηπουρός).



Εἰκ. 2. Ἰησοῦς Χριστός Μέγας Ἀρχιερεύς, 1812, ζ. Κυριαζῆς Λασκαράκης, Παγονέρι Δράμας, ναός Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (φωτ. Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου).



Εἰκ. 3. Ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ, 1816, ζ. Κυριαζῆς Λασκαράκης, Δράμα, ναός Ταξιαρχῶν (φωτ. Ἰ. Περράκης).



Εἰκ. 4. Ἅγιος Χαράλαμπος μέ σκηνές τοῦ βίου του, 1826, ζ. Κυριαζῆς Λασκαράκης, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (φωτ. Μ. Παρχαρίδου- Ἀναγνώστου).



Εἰκ. 5. Θεοτόκος, ἡ θεόνυμφος κόρη, 1827, ζ. Κυριαζῆς Λασκαράκης, Σέρρες, ναός Ἁγίας Μαρίνας καί Ἁγίου Ἀντωνίου (φωτ. ἀπό πρωτ. Παναγιώτης Δ. Κουτσίδης, *Ὁ ἱερός ναός τῶν Ἁγίων Μαρίνης καί Ἀντωνίου Σερρῶν [Ἱστορική ἐξέλιξη-πνευματική προσφορά]*, Ἱ. ναός Ἁγ. Μαρίνης καί Ἀντωνίου, Σέρρες 2002, 39).



Εἰκ. 6. Ἰησοῦς Χριστός Μέγας Ἀρχιερεύς, 1832, ζ. Κυριαζῆς Λασκαράκης, Ξάνθη, ναός Ταξιαρχῶν (φωτ. ἀπό Τσιγάρας, *Ἐκκλησίες*, 55).



Εἰκ. 7. Ἁγία Τριάς, 1817, ζ. Νικόλαος, Ἄνδρος, Κόρθι, ναός Ἁγίας Τριάδος, Κόρθι (φωτ. Ἰ. Περράκης).



Εἰκ. 8. Στέψη τῆς Θεοτόκου, 1847, ζ. Παναγιώτης, Διδυμότειχο, ναός Σωτῆρος (φωτ. ἀπό Συνδίκα-Λαούρδα - Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Διδυμότειχο*, 67).



Εἰκ. 9. Ὕψωση Τιμίου Σταυροῦ, 1850, ζ. Παναγιώτης, Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (φωτ. Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου).



Εἰκ. 10. Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα μέ τούς δώδεκα ἀποστόλους, 1850-1870, ζ. Δημήτριος Β., Χωριστή Δράμας, ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (φωτ. Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου).



Εἰκ. 11. Θεοτόκος Ρόδον τό Ἀμάραντον, 1869, ζ. Δημήτριος Β., Φιλιππούπολη, Κρατική Πινακοθήκη (φωτ. ἀπό Mutafov κ.ἄ., *Zografi*, 181 [ἀρ. 108]).



Εἰκ. 12. Ἅγιος Σπυρίδων, 1870, ζ. Δημήτριος Β., Σόφια, Κρύπτη ναοῦ Ἁγίου Ἀλεξάνδρου Νέφσκι (φωτ. ἀπό Mutafov κ. ἄ., *Zografi*, 182 [ἀρ. 111]).



Εἰκ. 13. Θεοτόκος Κυκκώτισσα μέ ἁγίους, δίζωνη, 1871, ζ. Δημήτριος Β., Ἀλεξανδρούπολη, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (φωτ. π. Πέτρος Κηπουρός).



Εἰκ. 14. Ἅγιος Τρύφων, 1874, ζ. Δημήτριος Β., Δράμα, Ἐκκλησιαστικό Μουσεῖο (φωτ. Μ. Παρχαρίδου-Ἀναγνώστου).



Εἰκ. 15. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, Ὀδοντιατρική Σχολή Ἀθηνῶν, ναός Ἁγίου Ἀντίπα (φωτ. Ἰ. Περράκης).

Γιάννης Ρηγόπουλος

ΔΥΤΙΚΕΣ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ «ΔΙΑΚΟΣΜΟ» ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΧΡΥΣΟΣΠΗΛΙΩΤΙΣΣΑΣ ΣΤΗΝ ΟΔΟ ΑΙΟΛΟΥ ΚΑΙ Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ

Διευκρινίζω: Τις δυτικές επιδράσεις εντοπίζω στις τοιχογραφίες της Χρυσοσπηλιώτισσας που φιλοτέχνησε ο Διονύσιος Καρούσος το 1971 και το 1972. Δεν ασχολούμαι με την αγιογραφική δραστηριότητα του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου, στον οποίο οφείλεται η πρώτη φάση της ιστόρησης της Χρυσοσπηλιώτισσας (1878-1892).

Η εργώδης μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία του Νικολάου Γραίκου, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη 2003, με απαλλάσσει από την υποχρέωση να αναφερθώ στην ιστορία του ναού, τις αρχιτεκτονικές του φάσεις, τη ζωγραφική του, αλλά και στα ιδεολογικά και αισθητικά προβλήματα που συναρτώνται με το ιδεολόγημα «βελτιωμένη» βυζαντινή τέχνη και το κίνημα των Ναζαρηνών της Αθήνας. Σημαντική βοήθεια για τα σχετικά προβλήματα μού πρόσφερε και η διατριβή του Ιωάννη Φριλίγκου, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005.

Οι επιδράσεις που επισήμανα προέρχονται από τη φλαμανδική τέχνη και την τέχνη των Ναζαρηνών. Παρουσιάζω επομένως εκείνες από τις τοιχογραφίες στις οποίες έχουμε επιρροές από τα δύο αυτά καλλιτεχνικά κινήματα.

Οι τοιχογραφίες αυτές (λάδι σε μουσαμά) είναι οι εξής:

Α. Από την Παλαιά Διαθήκη:

1) η επιτίμηση των Πρωτοπλάστων μετά το παράπτωμα,
2) η εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο,
3) η θυσία του Κάιν και του Άβελ,
4) η υπόσχεση του Θεού στον Αβραάμ,
5) η θυσία του Αβραάμ,
6) ο Θεός δίνει το Νόμο στον Μωυσή και

7) η εξέμεση του Ιωνά από το κήτος.
Β. Από την Καινή Διαθήκη:
1) η Σταύρωση,
2) η Αποκαθήλωση,
3) ο Ενταφιασμός,
4) ο «Λίθος»,
5) ο Χριστός στο δρόμο προς Εμμαούς και
6) το θαυματουργό ψάρεμα.

Η συγκρότηση ενός παραστατικού συστήματος, εδώ ενός εικονογραφικού προγράμματος, είναι μια σύνθετη διαδικασία θεολογικής, ιδεολογικής, αισθητικής και ανθρωπολογικής τάξεως. Προϋποθέτει και συνυπολογίζει προδρομικά, αποκρυσταλλωμένα και παγιωμένα συστήματα και αρχές οργάνωσης του ζωγραφικού διακόσμου, αλλά και κριτήρια (θεολογικά, λειτουργικά, θεματικά) επιλογής, κατανομής και ανάπτυξης του εικονογραφικού υλικού στο χώρο, τα μέρη του οποίου έχουν ειδικό λειτουργικό προορισμό.

Πώς οργανώθηκε το εικονογραφικό πρόγραμμα της Χρυσοσπηλιώτισσας κυρίως της δεύτερης φάσης στην οποία ανήκουν οι τοιχογραφίες του Δ. Καρούσου; Έχουμε συγγενή και παράλληλα παραδείγματα στις αθηναϊκές εκκλησίες του 20ού αιώνα; Αδυνατώ ν' απαντήσω. Ωστόσο από μια μικρή έρευνα, ευκαιριακή, δεν επισήμανα παρεμφερείς τρόπους σύνταξης και έκθεσης του παραστατικού υλικού.

Η κατανομή και κατάταξη του εικονογραφικού υλικού σε θεματικές ενότητες είναι η κυρίαρχη συντακτική αρχή στην ανάπτυξή του (του υλικού). Έτσι οι θεομητορικές σκηνές (Σύλληψη της αγίας Άννας, Γέννηση της Θεοτόκου, Ευαγγελισμός, Εισόδια και Κοίμηση της Θεοτόκου) παρουσιάζονται όλες μαζί στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού, ενώ οι χριστολογικές (Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Ενταφιασμός, «Λίθος», ο Χριστός στην πορεία προς Εμμαούς και το Θαυματουργό ψάρεμα) στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού.

Δεν φαίνεται να έγινε ευρεία χρήση της αντιτυπικής σχέσης των θεμάτων (τύπου αντίτυπου) στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Χρυσοσπηλιώτισσας στη δεύτερη φάση της ιστόρησής της. Πιθανόν η σχέση αυτή να ίσχυσε για την απεικόνιση της Εξέμεσης και εκβολής του Ιωνά από το κήτος στο Ιερό Βήμα και στην περιοχή του διακονικού. Ως προτύπωση της Ανάστασης του Χριστού η Εκβολή του Ιωνά έχει ως αντίτυπο την παράσταση του «Λίθου» στον κυρίως ναό. Συνήθως συνεικονίζεται η ρίψη του Ιωνά στη θάλασσα και η εκβολή του από το κήτος, οπότε λειτουργούν τα δύο θέματα ως προτύπωση του Ενταφιασμού και της Ανάστασης του Χριστού. Προηγούμενη έρευνα με βοηθεί στην κατανόηση της σχέσης αυτής. Στη Ζάκυνθο, σε θωράκια τέμπλων παριστάνονται σε ενιαία σύνθεση η ρίψη και η εκβολή του Ιωνά κάτω από τη δεσποτική του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα (Γ. Ρηγόπουλος, *Φλα-*

μανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού, τόμ. Α′, Αθήνα 1998, σσ. 71-74, εικ. 14, στο εξής: Ρηγόπουλος 1998). Δεν μπορώ να υποστηρίξω, αν ο Καρούσος γνώριζε τα θωράκια της Ζακύνθου και το σχετικό πρόβλημα. Είναι βέβαιο όμως ότι στην Εξέμεση του Ιωνά στην τοιχογραφία της Χρυσοσπηλιώτισσας έχει υπόψη του ο Καρούσος ή φλαμανδική χαλκογραφία ή μεταβυζαντινό έργο που προέκυψε από μίμηση φλαμανδικού χαρακτικού (αυτόθι, εικ. 15 και ο ίδιος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, Αθήνα 2006Α, τόμ. Β′, σ. 4 κ.ε., εικ. 4, στο εξής: Ρηγόπουλος 2006Α).

Το ίδιο πιθανόν πρυτάνευσε και για το θέμα της Θυσίας του Αβραάμ στο Ιερό Βήμα στην περιοχή της προθέσεως, όχι στην κόγχη της. Με τη συμβολική πολυσημία χρησιμοποιήθηκε το θέμα αυτό ως τύπος του Χριστού και του Πάθους του στον κυρίως ναό.

Ενδιαφέρον για την έρευνα, πιστεύω, θα είχε να μελετηθεί και αιτιολογηθεί και η επιλογή των θεμάτων αλλά και σε συνάρτηση με το χώρο στον οποίο παρουσιάζονται. Γιατί π.χ. επιλέγονται οι παραστάσεις της επιτίμησης των Πρωτοπλάστων και της εκδίωξής τους από τον Παράδεισο και δεν προτιμάται η απεικόνιση του Προπατορικού αμαρτήματος· και γιατί η απεικόνισή τους εκατέρωθεν της εισόδου στο ναό; Την ίδια απορία προκαλεί και η θέση της θυσίας του Κάιν και του Άβελ πάνω από την είσοδο στο ναό. Η θεματική τους συγγένεια δικαιολογεί τη συμπαρουσίασή τους, αλλά όχι και τη θέση τους.

Αυτές βέβαια είναι απορίες ενός φιλολόγου, ενός θεολογίζοντος φιλολόγου... Για το λόγο αυτό θα ζητούσα την αρωγή θεολόγου για να δικαιολογήσω τη χρήση ενός σπάνιου εικονογραφικού θέματος, *της υπόσχεσης του Θεού στον Αβραάμ για τους απογόνους του* (Γεν. 15, 1-20). Αγνοώ αν παραστάθηκε το εν λόγω θέμα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ενώ στη δυτική τέχνη παραστάθηκε στο Βατικανό από τον Ραφαήλ και τους μαθητές του (*LCI 1*, 32 και *Raffael* στο *Klassiker der Kunst*, Stuttgart και Leipzig 1909, εικόνα στη σ. 173). Είναι τυχαία η επιλογή του χώρου στο βορειοδυτικό τοίχο του ναού; Είναι επιλογή του ζωγράφου ή οφείλεται σε υπόδειξη θεολόγου; Υπάρχουν παρόμοια παραδείγματα στα εικονογραφικά προγράμματα των αθηναϊκών εκκλησιών; Ή πρόκειται για τυχαίες επιλογές και προτιμήσεις; Ο Δημήτριος Πελεκάσης π.χ. στην εικονογράφηση του ναού του Αγίου Δημητρίου Ψυχικού προτιμά να ζωγραφίσει την εμφάνιση των τριών αγγέλων στον Αβραάμ (Γ. Ρηγόπουλος και άλλοι, *Δημήτριος Σ. Πελεκάσης. Ζωγράφος*, Αθήνα 2001, σ. 45 και 77). Ή πάλι γιατί από την εικονογραφία των Εωθινών, τις οκτώ εμφανίσεις του αναστάντος Χριστού, επιλέχτηκαν δύο: η Πορεία του Χριστού προς Εμμαούς και το Θαυματουργό ψάρεμα; Εντελώς

μηχανιστική θα ήταν η εξήγηση των επιλεχθέντων θεμάτων με μόνο κριτήριο το εικονογραφικό υλικό (την εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld) που είχε πρόχειρα στη διάθεσή του ο Καρούσος.

Παρουσιάζω στη συνέχεια τις τοιχογραφίες σε αντιπαραβολή με τα δυτικά πρότυπά τους.

Α. Παλαιά Διαθήκη:

1) *Η επιτίμηση των Πρωτοπλάστων μετά το παράπτωμα* (Γεν. 3, 8-15). Τίτλος της παράστασης: Η ΠΤΩΣΙC ΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΛΑCΤΩΝ (εικ. 1), κάτω δεξιά: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC/Δ. ΚΑΡΟΥCΟΥ/1972. Με μικρές διαφορές, όχι δομικές, ο Καρούσος αναπαράγει την ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 2) με χρωματική ευαισθησία στην απόδοση των καρπών και δέντρων (μήλων, σταφυλιών). Παραπέμπω στην τρίτη έκδοση του βιβλίου του Julius Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1860 που εκδόθηκε το 1983 στο Dortmund· συντομογραφικά: *Die Bibel in Bildern* 1983 και στη νεότερη του 1999 που τιτλοφορείται *Treasury of Bible, Illustrations: Old and New Testaments*, New York, 1999· η έκδοση αυτή αποτελεί ανατύπωση της έκδοσης του 1960 (συντομογραφικά: *Treasury of Bible* 1999) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 9 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 9).

2) *Η εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο* (Γεν. 3, 23-24). Τίτλος της παράστασης: Η ΕΞΩCIC ΕΚ ΤΟΥ ΠΑΡΑΔΕΙCΟΥ (εικ. 3). Κάτω δεξιά: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC / Δ. ΚΑΡΟΥCΟΥ/1972. Με ακρίβεια σχεδιάζει ο ζωγράφος τα ημίγυμνα σώματα των Πρωτοπλάστων, την πτυχολογία του ιματίου και του χιτώνα του αγγέλου, την κίνησή τους, τη στάση, τις χειρονομίες τους· αρετές και στυλιστικές ιδιότητες της ξυλογραφίας του Carolsfeld (εικ. 4) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 10 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 10). Στον Καρούσο ανήκει η χρωματική επένδυση.

3) *Η θυσία του Κάιν και του Άβελ* (Γεν. 4, 2-7). Τίτλος της παράστασης Η ΘΥCΙΑ ΤΟΥ ΚΑΪΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΒΕΛ (εικ. 5). Χωρίς υπογραφή· αποδίδουμε την τοιχογραφία στον Καρούσο. Εντυπωσιάζει η πετυχημένη μεταφορά στην τοιχογραφία της Χρυσοσπηλιώτισσας της εικονογραφίας και της σύνταξης των στοιχείων της ξυλογραφίας του Carolsfeld (εικ. 6) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 12 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 12), αλλά και ο κώδικας της σωματικής γλώσσας του γερμανικού προτύπου. Πιο πάνω αναφέραμε τη σχέση των έργων του Carolsfeld και με τη φλαμανδική τέχνη του Δεύτερου Διεθνούς Μανιερισμού. Αυτή τη σχέση μπορεί κανείς να δει και στην ξυλογραφία που παρουσιάζουμε εδώ· σχέση με χαλκογραφία του Jan Sadeler1 που έγινε σε σχέδιο του M. de Vos (Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, εικ. 48. Του ίδιου, 2006Α, τόμ. Β′, σσ. 176-177, εικ. 332 και του ίδιου, *Από τη Σάρκωση του Λόγου στη Θέωση του Ανθρώπου. Βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες από την Ελλάδα*,

Ελληνικό Ίδρυμα Ελληνισμού 2008, σ. 50, εικόνα στη σελ. 135). Σοβεί και λανθάνει στον Καρούσο παρόμοια προδρομική ανάμνηση ή χρησιμοποιεί μηχανιστικά την ξυλογραφία του Carolsfeld; Είναι αλήθεια ότι απασχόλησε το ζωγράφο το πρόβλημα της χρωματικής γκάμας και πέτυχε πράγματι με τη διακριτική χρήση των χρωμάτων να εξασφαλίσει στυλιστική ενότητα και ευχάριστο έργο. Άμβλυνε τις φωτιστικές αντιθέσεις που είναι εγγενείς στην ξυλογραφία.

4) *Η υπόσχεση του Θεού στον Αβραάμ* (Γεν. 15, 1-20). Τίτλος της παράστασης: Η ΥΠΟCΧΕCΙC ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΠΡΟC / ΤΟΝ ΑΒΡΑΑΜ (εικ. 7). Η τοιχογραφία είναι ανυπόγραφη και αχρονολόγητη· την αποδίδουμε στον Καρούσο. Η σκηνή εικονογραφεί το κείμενο (Γεν. 15, 5): «Ἐξήγαγε δὲ αὐτόν (δηλ. τον Αβραάμ) ἔξω καὶ εἶπεν αὐτῷ· ἀνάβλεψον δὴ εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἀρίθμησον τοὺς ἀστέρας, εἰ δυνήσει ἐξαριθμῆσαι αὐτούς. Καὶ εἶπεν οὕτως ἔσται τὸ σπέρμα σου». Αυτό το θέμα, όπως γράψαμε πιο πάνω, δεν παραστάθηκε από όσο γνωρίζω στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Ο Καρούσος το βρήκε στην εικονογραφημένη βίβλο του Carolsfeld (εικ. 8) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 24 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 20).

5) *Η θυσία του Αβραάμ* (Γεν. 22, 2-19). Τίτλος της παράστασης: Η ΘΥCΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ (εικ. 9). Κάτω αριστερά: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC / Δ. ΚΑΡΟΥCΟΥ. Παρουσιάζοντας πιο κάτω τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου του Πτωχοκομείου, κάνουμε ιδιαίτερο λόγο για την ομόθεμη παράσταση, τη θυσία του Αβραάμ, που την αποδίδουμε στον Αθανάσιο Βασιλείου· η σκηνή διατυπώνεται με τον ίδιο ακριβώς εικονογραφικό τύπο και στην ίδια θέση στις δύο εκκλησίες. Το πιθανότερο είναι ο νεότερος ζωγράφος Διονύσιος Καρούσος να είχε υπόψη του το έργο του Βασιλείου και να το επανέλαβε στη Χρυσοσπηλιώτισσα. Ομοιότητες αλλά και διαφορές παρουσιάζει η τοιχογραφία σε σχέση με ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 10) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 28 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 22).

6) *Ο Θεός δίνει το Νόμο στον Μωυσή* (Εξόδ. κεφ. 20). Τίτλος της παράστασης: Ο ΘΕΟC ΠΑΡΑΔΙΔΕΙ ΤΟΝ ΝΟΜΟΝ ΕΙC ΤΟΝ ΜΩΥΣΗΝ (εικ. 11). Η τοιχογραφία είναι ανυπόγραφη και αχρονολόγητη· την αποδίδουμε στον Δ. Καρούσο. Η αντιπαραβολή της τοιχογραφίας με την ξυλογραφία του Carolsfeld που αποτέλεσε το παράδειγμα στον Καρούσο (εικ. 12) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 34 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 39) επιτρέπει να εντοπίσουμε διαφορές και αποκλίσεις αλλά συγχρόνως μεγάλες ομοιότητες, κυρίως εικονογραφικές: Είναι μικρότερος ο αριθμός των αγγέλων που σαλπίζουν· προσθέτει ο Καρούσος τριγωνικό φωτοστέφανο στο Θεό, αλλά παραλείπει άλλα εικονογραφικά στοιχεία, όπως την ανδρική μορφή στο δεξιό μέρος της ξυλογραφίας που πιθανόν να ταυτίζεται με τον Μωυσή-ποιμένα. Ο θεματικός πυρήνας ωστόσο, δηλαδή η παράδοση του Νόμου, αντιγράφεται με ακρίβεια από

την ξυλογραφία. Ο Καρούσος σαν σπουδαγμένος ζωγράφος γνωρίζει και την τεχνική της ξυλογραφίας και τις στυλιστικές ιδιαιτερότητές της, όπως τη λειτουργία του φωτός και της σκιάς· και αυτές τις ιδιομορφίες δοκιμάζει να τις μεταφέρει και στην τοιχογραφία, στην ελαιογραφία σε μουσαμά.

Φαίνεται ότι στην καλλιτεχνική παραγωγική δραστηριότητα του Καρούσου και στον ορίζοντα προσδοκίας του δεν μετράει καθόλου ή δεν υπολογίζεται αξιολογικά η βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη και αισθητική. Αν συνέβαινε το αντίθετο, θα ανέτρεχε ο Καρούσος στη μεταβυζαντινή τέχνη για να αντλήσει από εκεί παραδείγματα για την εικονογραφική απόδοση του θέματος της παράδοσης του Νόμου. Αναφέρω δύο έργα, φορητές εικόνες του Μιχαήλ Δαμασκηνού και του Θεόδωρου Πουλάκη, στα έργα των οποίων έχουν επισημανθεί δυτικές επιδράσεις και τα οποία παρουσιάζουν στυλιστική συγγένεια με το έργο του Carolsfeld (Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «"Θεοτόκος η Βάτος" του Μιχαήλ Δαμασκηνού, 16ος αι.», στο: *Εικόνες της Κρητικής τέχνης [από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη]*, Ηράκλειον 1993, αρ. 98 και Γ. Ρηγόπουλος, «Θεοδώρου Πουλάκη: Η πρώτη παραλαβή των πλακών του Νόμου και η συντριβή τους», στο: *Μυστήριον μέγα και παράδοξον*. Σωτήριον Έτος 2000. Έκθεσις Εικόνων και Κειμηλίων. Αθήνα, Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον, 28 Μαΐου-31 Ιουλίου 2001, αρ. 4).

7) *Η εξέμεση του Ιωνά από το κήτος* (Ιωνά 2, 11). Τίτλος της παράστασης: Ο ΙΩΝΑC ΕΝ ΤΩ ΚΗΤΕΙ. Κάτω αριστερά: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC / Δ. ΚΑΡΟΥCΟΥ/1971 (εικ. 13). Δεν πρόκειται βέβαια για τον Ιωνά στο κήτος, αλλά για την εκβολή του από το κήτος, σύμφωνα με το βιβλικό κείμενο (ό.π.): «Καὶ προσέταξε Κύριος τῷ κήτει, καὶ ἐξέβαλε τὸν Ἰωνᾶν ἐπὶ τὴν ξηράν». Για την ιστορία της ιστορίας του εικονογραφικού τύπου βλ. *LCI 2*, 414-421 και Ρηγόπουλος 1998, σ. 71 κ.ε. Εκείνο που προκαλεί εξαιρετική εντύπωση εδώ είναι το γεγονός ότι ο Καρούσος, επειδή δεν βρήκε στην εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld ξυλογραφία με την εξέμεση του Ιωνά, κατέφυγε στο δανεισμό του εικονογραφικού θέματος από τη φλαμανδική τέχνη του Δεύτερου Διεθνούς Μανιερισμού· κατέφυγε δηλαδή στις πηγές από όπου αντλούσε το 17ο και 18ο αιώνα η μεταβυζαντινή τέχνη (αυτόθι και ο ίδιος 2006Α, τόμ. Β΄, σ. 5, εικ. 4). Δεν σημειώνω τις επεμβάσεις του ζωγράφου στο φλαμανδικό του πρότυπο, κυρίως σ' ό,τι αφορά τη ζωγραφική απόδοση του τοπίου, της θάλασσας, των λόφων, του ουρανού. Θα είχε ερευνητικό ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς την επιβίωση και υποδοχή της φλαμανδικής τέχνης στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη. Στο ίδιο ερευνητικό πεδίο εμπίπτει και η εικονογραφία της Αποκαθήλωσης του Χριστού που έγινε με βάση το σχετικό έργο του Rubens.

Β. Καινή Διαθήκη:

8) *Η Αποκαθήλωση του Χριστού*. Τίτλος της παράστασης: Η ΑΠΟΚΑΘΗ-

ΛΩCIC. Κάτω δεξιά: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC / Δ. ΚΑΡΟΥCΟΥ /1971 (εικ. 14). Ο εικονογραφικός τύπος της Αποκαθήλωσης μας έχει ήδη απασχολήσει κατά την παρουσίαση τοιχογραφίας στο ναό του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Μαρκόπουλο (Γ. Ρηγόπουλος, «Οι τοιχογραφίες του μητροπολιτικού ναού του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο και τα ναζαρηνά τους πρότυπα», *Πρακτικά διημερίδας. Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004, Αρχειακή Έρευνα, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Μαρκόπουλο 2008, σσ. 296-297, εικ. 14-15· [συντομογραφία Ρηγόπουλος 2008], εικ. 14-15). Και στην τοιχογραφία της Χρυσοσπηλιώτισσας έχουμε τον ίδιο εικονογραφικό τύπο μ' εκείνο του Μαρκόπουλου με μικρές διαφορές. Σε παλαιότερο δημοσίευμά μας (Γ. Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, Αθήνα 2006Β, [στο εξής Ρηγόπουλος 2006Β], σσ. 134-139) είχαμε σημειώσει την πρωιμότερη χρήση του πίνακα του Rubens σε εικόνα του Ν. Καντούνη, τέλος 18ου-αρχές 19ου αιώνα.

9) Η Σταύρωση (εικ. 15).

10) Ο Ενταφιασμός (εικ. 16) και

11) Ο «Λίθος» (εικ. 17). Οι παραστάσεις αυτές σχεδόν πανομοιότυπες ζωγραφίστηκαν και στο ναό του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο από τον Δ. Καρούσο (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 295-296, 297-299, εικ. 13, 16 και 18).

12) Η πορεία προς τους Εμμαούς (Ιωάνν. 24, 28-31). Όπως γράψαμε πιο πάνω, ο Καρούσος από την εικονογραφία των Εωθινών θα επιλέξει να εικονογραφήσει στη Χρυσοσπηλιώτισσα δύο μόνο εμφανίσεις του Χριστού, *την Πορεία του (Χριστού) προς τους Εμμαούς* και *το Θαυματουργό ψάρεμα*. Για τη ζωγραφική απόδοση και των δύο παραστάσεων (της πορείας προς Εμμαούς και του θαυματουργού ψαρέματος) χρησιμοποίησε τις αντίστοιχες ξυλογραφίες του Carolsfeld (εικ. 18-20) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 222 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 165 και *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 224 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 167).

Η υποδοχή των έργων του Julius Schnorr von Carolsfeld από τους Νεοέλληνες ζωγράφους

Η έρευνα ως τώρα. Οι Έλληνες ζωγράφοι γνώρισαν τη ζωγραφική παραγωγή του Schnorr von Carolsfeld κυρίως από το βιβλίο του: *Die Bibel in Bildern*, το οποίο κυκλοφόρησε στη Λειψία (Leipzig) το 1860. Αλλά και από νεότερες ανατυπώσεις στα ελληνικά του εν λόγω βιβλίου, όπως στις εκδόσεις: 1) *Η Αγία Γραφή εις εικόνας/Εικόνες Ιουλίου Σνορρ φον Κάρολσφελδ*. Κείμενο και εισαγωγή: Β. Βέλλα. Έκδοση «Αστήρ», Αθήναι 1950. Δεν ανατυπώνονται όλες οι ξυλογραφίες του βιβλίου του Carolsfeld: Παλαιά Διαθήκη: 1-20 και Καινή Διαθήκη: 121-195, 2) *Η Βίβλος εις εικόνας*. Πίνακες: Ιουλίου

Σνορρ φον Κάρολσφελδ. Κείμενο: Γεωργίου Σ. Καραβασίλη, ιστορικού-παιδαγωγού, έκδοσις Κ. και Π. Σαξώνη, Αθήναι 1964 (πρώτη έκδοση) και 1967 (δεύτερη έκδοση). Στην έκδοση Σαξώνη ανατυπώνονται και οι 240 ξυλογραφίες του Carolsfeld. Η Ιερά Σύνοδος ενέκρινε την έκδοση και την κυκλοφορία της έκδοσης Σαξώνη, επειδή «ουδέν εύρεν εν αυτώ το απάδον προς την διδασκαλίαν της Ορθοδόξου Χριστιανικής πίστεως», 3) επιλεγμένες εικόνες από την παραγωγή του Carolsfeld εκδόθηκαν από το βιβλιοπωλείο των Σ. Κόντου και Δ. Φυλακτού και τους εκδοτικούς οίκους Δημητράκου, Λουκόπουλου κ.ά.

Η ως τώρα σχετική έρευνα υπήρξε ευκαιριακή και χωρίς σύστημα και περιορισμένου εύρους· γι' αυτό και τα αποτελέσματα είναι ατελή. Στην ανά χείρας μελέτη μας επιχειρείται μια έρευνα που αποβλέπει στον εντοπισμό των επιδράσεων του εν λόγω βιβλίου του Carolsfeld σε έργα (των) Ελλήνων ζωγράφων στο τέλος του 19ου και τον 20ό αιώνα.

Το βιβλίο του αρχιμανδρίτη (τότε 1973) Άνθιμου Ρούσσα, *Ο Άγιος Βασίλειος (της οδού Μετσόβου Αθηνών). Ιστορία και τέχνη. Αφιέρωμα εις τον Κωνσταντίνον Αρτέμην*, Αθήναι 1973 αγνοεί εντελώς τη διεικαστική σχέση του Αρτέμη και των έργων του με την καλλιτεχνική παραγωγή του Carolsfeld. Ο Αρτέμης όμως γνωρίζει το έργο του Γερμανού ζωγράφου πολύ καλά και σε μεγάλη έκταση, όπως θα φανεί, πιστεύω, στην εργασία μας. Τα εξής έργα στο ναό του Αγίου Βασιλείου αντιγράφονται από ξυλογραφίες του Carolsfeld:

1) *Το Γενέσιο του Προδρόμου* (Ρούσσας, σ. 42, εικ. 30. Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 164 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 111),

2) *Η αποτομή του Προδρόμου* (Ρούσσας, σ. 43, εικ. 31. Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 187 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 133). Τις ξυλογραφίες αυτές θα χρησιμοποιήσουν και άλλοι ζωγράφοι, όπως ο Διονύσιος Καρούσος στις τοιχογραφίες στο μητροπολιτικό ναό του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο Αττικής (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 289-291, εικ. 1 και σσ. 293-294, εικ. 9), ο Ιωάννης Στάης σε δεσποτική εικόνα του Προδρόμου με δύο σκηνές του βίου του, το Γενέσιο και την Αποτομή του, στο τέμπλο του καθολικού της μονής Μυρτιδίων στα Κύθηρα. Στην εικόνα παριστάνεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ολόσωμος και όρθιος και οι εν λόγω σκηνές στο κάτω μέρος της εικόνας. Η εικόνα είναι ανυπόγραφη και αχρονολόγητη.

Οι άλλες δεσποτικές του τέμπλου είναι: του αγίου Γεωργίου, των αγίων Πάντων (1862) και των τριών προστατών της Επτανήσου: του αγίου Διονυσίου, του αγίου Γερασίμου και του αγίου Σπυρίδωνα (1861). Αποδίδουμε την εικόνα του Προδρόμου στον Ιωάννη Στάη και τη χρονολογούμε στο 1861 ή 1862. Αν ενθυμούμαι καλά, υπογεγραμμένη και χρονολογημένη είναι η εικόνα των αγίων Πάντων. Η αποδοχή της χρονολογίας 1861 ή 1862 θα απαι-

τούσε να δικαιολογήσουμε μια τόσο πρώιμη γνωριμία του βιβλίου του Carolsfeld από τον Ιωάννη Στάη στα Κύθηρα. Να υποθέσουμε ότι η εικόνα του Προδρόμου είναι νεότερη από τις άλλες δεσποτικές και ότι οι ξυλογραφίες έγιναν προσιτές στον Στάη αργότερα ή είχε υπόψη του παλαιότερη εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld; Είναι γεγονός όμως ότι η σύνθεση της Αποτομής του Ιωάννη ήταν έτοιμη ήδη το 1857 (A. Schahl, *Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld*, Leipzig 1936, σ. 103) (συντομογραφικά: Schahl). Αδυνατώ ν' απαντήσω για την ώρα. Το γε νυν έχον υπογραμμίζω μόνο τη δεξιοτεχνική ικανότητα του Στάη στην αντιγραφή του προτύπου του χωρίς παρανοήσεις και απλουστεύσεις. Η εικόνα του Στάη δεν έχει δημοσιευτεί· τη γνωρίζω από αυτοψία. Και ο Απόστολος Γκραίκος αντιγράφει την ίδια ξυλογραφία του Carolsfeld με την αποτομή του Προδρόμου σε τοιχογραφία στο ναό της Αγίας Μαρίνας στο Θησείο (Μ. Τασούλας, *Αγία Μαρίνα*, Αθήνα 2002, σσ. 108-109).

3) *Η Γέννηση του Χριστού* (Ρούσσας, σ. 24, εικ. 8. Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 166 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 113). Βλ. και Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, σσ. 149-150, εικ. 95 [στο εξής: Παπαστάμος]. Ο Παπαστάμος προβαίνει σε εικονογραφική ανάλυση της παράστασης, η οποία (ανάλυση) είναι χαρακτηριστικό δείγμα σύγχυσης και άγνοιας της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης, της ιστορίας της τέχνης και των καλλιτεχνικών μορφών, των εικονογραφικών τύπων. Δεν εκκινεί από το έργο του Carolsfeld (ό.π.) που στάθηκε εικονογραφικό και συνθετικό πρότυπο του Αρτέμη, ενώ παράλληλα δεν αναγινώσκει προσεκτικά τη βιβλιογραφία που χρησιμοποιεί. Αν πράγματι είχε διαβάσει το βιβλίο-διατριβή του A. Schahl, *ό.π.*, σσ. 93-95, θα έβλεπε, εκτός από τη δομική εξέταση του εικονογραφικού θέματος *της Γέννησης-προσκύνησης των ποιμένων*, και την επισήμανση των προτύπων του Carolsfeld. Ο Schahl υποδεικνύει τη σχέση του Carolsfeld με τη φλαμανδική τέχνη και συγκεκριμένα με χαρακτικά του Wierix που έγιναν σε σχέδια του Marten de Vos (ό.π., σ. 94)· δεν διευκρινίζει ο Schahl για ποιους από τους Wierix πρόκειται. Σε σχέδια του M. de Vos χαλκογράφησαν τη Γέννηση του Χριστού και την Προσκύνηση των ποιμένων ο Antoine Wierix (H.XLIV, σ. 100 και H.XLV, εικόνα 437 [βλ. ανάπτυξη της συντομογραφίας εδώ στη σελ. 412]) και ο Hieronymus Wierix (αυτόθι, εικόνες 529, 531-532) και του [Aegidius] Sadeler σε σχέδιο του Christoph Schwarz (Schahl, ό.π., σ. 95. Βλ. και H.XXI, εικόνα 32 [βλ. ανάπτυξη της συντομογραφίας εδώ στη σελ. 412]). Βλ. και Γ. Ρηγόπουλος 2006Α, τόμ. Β΄, σ. 82, εικ. 156-157). Εννοείται ότι ο Αρτέμης αγνοούσε τη σχέση της ξυλογραφίας με τα φλαμανδικά χαρακτικά. Για τον ερευνητή όμως της νεοελληνικής ζωγραφικής θα είχε ενδιαφέρον να γίνει αντικείμενο ιδιαίτερης διαπραγμάτευσης η διεικαστική

σχέση της ναζαρηνής τέχνης με τη φλαμανδική του Δεύτερου Διεθνούς Μανιερισμού και τη μεταβυζαντινή τέχνη του 17ου και 18ου αιώνα. Το βιβλίο του Παπαστάμου θα μας απασχολήσει εκτενέστερα πιο κάτω.

Την ξυλογραφία της *προσκύνησης των ποιμένων* του Carolsfeld θα χρησιμοποιήσει ο Αρτέμης και στην τοιχογραφία του ναού των Ταξιαρχών (βλ. πιο κάτω την παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναού των Ταξιαρχών) και ο ζωγράφος Ovidiu Giobotaru στο ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς (και του τοιχογραφικού διάκοσμου του ναού αυτού γίνεται παρουσίαση πιο κάτω).

4) *Η Φυγή στην Αίγυπτο* (Ρούσσας, σ. 25, εικ. 9. Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 171 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 117). Δεν σχολιάζω τις άστοχες εικονογραφικές παρατηρήσεις του Παπαστάμου (ό.π., σσ. 150 και 153, εικ. 96). Γράφει: «Η λιτότητα της συνθέσεως και η αφαίρεση των πρόσθετων μορφών που η δυτική εικονογραφία πρόσθεσε στις παραστάσεις της Φυγής, επιτρέπει πιο ελεύθερα στο ζωγράφο την ανάπτυξη του τοπίου θέμα που είναι πιο σύμφωνο με τη ναζαρηνή σκέψη και που τονίζει την επίδραση του στοιχείου 'φύση' στην εκκλησιαστική ζωγραφική» (ό.π., σ. 150). Στην ξυλογραφία του Carolsfeld που στάθηκε πρότυπο στον Αρτέμη υπάρχουν σχεδόν όλα τα στοιχεία που βλέπουμε στο έργο του Έλληνα ζωγράφου. Η γνώση της ξυλογραφίας θα προφύλασσε τον Παπαστάμο από σοβαρά ολισθήματα εικονογραφικής και ερμηνευτικής τάξεως. Την ίδια ξυλογραφία θα χρησιμοποιήσει ο Αρτέμης και στο ναό των Ταξιαρχών.

5) *Άνοδος στο Γολγοθά* (Ρούσσας, σ. 30, εικ. 15. Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 215 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 159. Βλ. και σχέδιο της παράστασης στον Παπαστάμο, εικ. 107-108). Στην ξυλογραφία του Carolsfeld (ό.π.) δεν υπάρχει η σκηνή της λιποθυμίας της Παναγίας και η παράσταση του Γολγοθά. Ο ζωγράφος στο ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς αναπαράγει πιστά την ξυλογραφία του Carolsfeld. Απλούστερη είναι η απόδοση της ξυλογραφίας στην τοιχογραφία του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφαλάρι Κηφισιάς.

6) Η *Μοιχαλίδα ή η παραβολή του λιθοβολισμού της αμαρτωλής*, 1955. Τοιχογραφία στον δυτικό τοίχο –βόρεια της εισόδου– του Αγίου Βασιλείου. Ο Ρούσσας δεν αναφέρει την παράσταση, τη μνημονεύει όμως ο Παπαστάμος (σ. 211, εικ. 104) χωρίς να παραπέμπει στο πρότυπο του Αρτέμη, την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 201 και *Treasury of Bible* 1999, η εικ. λείπει στην έκδοση αυτή!). Σε μια αναλυτικότερη διαπραγμάτευση των ζωγραφικών έργων του Αρτέμη που έχουν προκύψει από αντιγραφή ξυλογραφιών του Carolsfeld θα χρειαστεί να επισημανθούν οι διαφορές και οι αποκλίσεις και να δικαιολογηθούν. Στην παράσταση της Μοιχαλίδας η αμαρτωλή εικονίζεται κατά πρόσωπο στο έργο του Αρτέμη, ενώ στην ξυλογραφία σχεδιάζεται από τα πλάγια και με καλυμμένο το κεφάλι. Αυτό τον

τρόπο σχεδίασης της Μοιχαλίδας βλέπουμε σε έργα μεταβυζαντινά που έχουν γίνει επί τη βάσει φλαμανδικών χαλκογραφιών (Ρηγόπουλος 1998, σσ. 126-128, εικ. 86-87).

7) *Σαμαρείτιδα και Χριστός* (Ιωάνν. 4, 24-26). Ο Ρούσσας δεν μνημονεύει την παράσταση η οποία βρίσκεται στον τοίχο, στα αριστερά της εισόδου. Ο Αρτέμης ζωγράφισε την παράσταση αντιγράφοντάς την από ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 182 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 128). Θα την επαναλάβει και στο ναό των Ταξιαρχών στην ίδια σχεδόν θέση.

Θεωρώ σημαντικό να αναφέρω και μια άλλη παράλειψη του Ρούσσα. Ενώ εγκωμιάζει τον αρχιερατικό θρόνο για την αισθητική του: «έργον λεπτοτάτης γλυπτικής τέχνης και χάριτος, κατασκευασθείς εν έτει 1937 υπό των γλυπτών Λαζάρου και Θεοδώρου Λυρίτη. Το περίτεχνον σκάλισμα εγένετο βάσει σχεδίων του Κ. Αρτέμη, εις τον οποίον ανήκουν και αι δύο επί του θρόνου εικόνες» (Ρούσσας, σ. 47, εικ. 35), δεν αξιολογεί και δεν περιγράφει μια σημαντική αλλαγή που παρατηρείται στην εικονογράφηση του αρχιερατικού θρόνου. Εννοώ την αντικατάσταση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα με τον Χριστό Καλόν Ποιμένα και μάλιστα σε ναζαρηνή στυλιστική εκδοχή (*Die Nazarener*, Ausst-Katalog, Frankfurt a.M. 1977 και συντομογραφικά *Die Nazarener*, κυρίως τη θεματική ενότητα «Nazarener und "nazarenische", Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals» από τον Sigrid Metken, σσ. 365 κ.ε., εικ. 6). Θα επαναλάβει ο Κ. Αρτέμης τη σύνθεση του Καλού Ποιμένος στον επισκοπικό επίσης θρόνο στον ιερό ναό του Αγίου Δημητρίου στο Saginaw Michigan (πληροφορία από το αρχείο του ζωγράφου).

8) *Ο Χριστός σώζει τον Πέτρο καταποντιζόμενο* (Ρούσσας, σ. 44, εικ. 32. Πρβλ. ξυλογραφία του Carolsfeld στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 194 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 139). Αν πράγματι ο Αρτέμης αφορμήθηκε από την ξυλογραφία του Carolsfeld, τότε δεν μιμήθηκε δουλικά το πρότυπο· αλλά μήπως οι διαφορές οφείλονται σε άλλο πρότυπο που είχε υπόψη του ο Αρτέμης; Βλ. και το σχέδιο του θέματος στον Παπαστάμο (εικ. 99). Πιστότερα αντιγράφει την παράσταση ο ζωγράφος στο ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς για την οποία βλέπε περισσότερα πιο κάτω.

Ο Δημήτριος Παπαστάμος στο βιβλίο του, που προαναφέραμε, δεν συσχέτισε κανένα σχεδόν από τα έργα του Αρτέμη με τις ξυλογραφίες του Carolsfeld, παρόλο που είχε στη διάθεσή του ένα πλούσιο υλικό (σχέδια κ.ά.), κληροδότημα της οικογένειας του καλλιτέχνη στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών. Εκτός από εκείνα στα οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω, παρουσιάζω ακόμη ευάριθμα σε σχέση πάντα με ξυλογραφίες του Carolsfeld:

1) *Ο προφήτης Ηλίας τρεφόμενος από κόρακα* (Παπαστάμος, σ. 158, εικ. 138 [σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, Εθνική Πιανακοθήκη, αρ. 5445, του 1916]. Ο Αρτέμης σχεδιάζει απευθείας από την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel*

in Bildern 1983, εικ. 114 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 79). Στο σχέδιο αποδίδονται μόνο ο προφήτης και ο κόρακας και πολύ σχηματικά το τοπίο. Ο Παπαστάμος στην εικονογραφική ανάλυση του θέματος στη σχεδιαστική του μορφή δεν είναι εύστοχος στις συσχετίσεις που προτείνει του εικονογραφικού τύπου με τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση του σχετικού θέματος. Ατυχείς είναι και οι αναλογίες που εφευρίσκει με τη ναζαρηνή ζωγραφική. Οι αδυναμίες του συγγραφέα είναι έκδηλες και στη χρήση της γλώσσας και τη μέθοδο, αν υπάρχει, στην αξιοποίηση του πλούσιου υλικού που είχε στη διάθεσή του. Χρειάζεται αυξημένη προσοχή και επιφύλαξη στην αποδοχή των απόψεων που διατυπώνει στο βιβλίο του για τη ναζαρηνή επίδραση στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Συμμερίζομαι τις κριτικές παρατηρήσεις του Δημήτρη Τριανταφυλλόπουλου για το εν λόγω βιβλίο του Παπαστάμου (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατούμενη και τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήναι 2002, 162, σημ. 77 και σποράδην).

2) *Η Υπαπαντή του Χριστού* (Παπαστάμος, εικ. 97, σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, Εθνική Πινακοθήκη, αρ. 5435). Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 168 και στο *Treasury of Bible* 1999, εικ. 115). Την ίδια ξυλογραφία χρησιμοποίησε ο Αρτέμης και στο ναό των Ταξιαρχών. Βλ. και την τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς.

3) *Ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα* (Παπαστάμος, εικ. 100, σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, Εθνική Πινακοθήκη, αρ. 5443). Με επιφύλαξη προτείνουμε ως πρότυπο του Αρτέμη ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 182 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 128). Υπάρχουν σημαντικές διαφορές ανάμεσα στο έργο του Αρτέμη και τον Carolsfeld. Θα αποκλειστεί η περίπτωση να αντέγραψε ο Αρτέμης από άλλο δυτικό έργο;

4) *Ο Χριστός και η Μαγδαληνή* (Παπαστάμος, εικ. 103, σχέδιο, μολύβι σε χαρτί, Εθνική Πινακοθήκη, αρ. 5395). Πρβλ. ξυλογραφία στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 189 και *Treasury of Bible 1999*, εικ. 135). Η ξυλογραφία τιτλοφορείται «Ο Ιησούς και η αμαρτωλή» και εικονογραφεί το ευαγγελικό χωρίο Λουκ. 7, 47,48. Η παράσταση του Αρτέμη είναι πολυπρόσωπη· διευρύνει τη σύνθεση του γερμανικού έργου με την προσθήκη προσώπων στα άκρα. Δεν είμαι σε θέση να υποδείξω έργο του Αρτέμη που αισθητοποίησε ζωγραφικά το σχέδιο. Ο γράφων ένα μέρος των έργων του Αρτέμη γνωρίζει από επιτόπια έρευνα κυρίως στην Αττική.

5) *Η Ανάσταση του Χριστού* (Ρούσσας, σ. 33, εικ. 18 και Παπαστάμος, 153, εικ. 116· πρόσθεσε αυτόθι εικ. 113-115). Επειδή αδυνατώ να παρακολουθήσω τη διαπραγματευτική διαδικασία του Παπαστάμου στην παρουσίαση και εικονογραφική ανάλυση του έργου του Αρτέμη, περιορίζομαι στην επισήμανση των δανείων του ζωγράφου από ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die*

Bibel in Bildern 1983, εικ. 218 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 163). Δανείζεται από το εν λόγω χαρακτικό τους δύο στρατιώτες σε πρώτο πλάνο που φυλάσσουν το μνημείο και τον άγγελο που εικονίζεται καθισμένος στο μετακινημένο σκέπασμα της λάρνακας. Το ενδιαφέρον του Αρτέμη για τα θεματικά αυτά μοτίβα δείχνουν και οι σχεδιαστικές του σπουδές (ό.π., εικ. 113-115). Από την ίδια ξυλογραφία αντλεί και ο Δημ. Πελεκάσης σε εικόνα του δωδεκαόρτου στο τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης (Γ. Ρηγόπουλος και άλλοι, *Δημήτριος Σπυρίδωνος Πελεκάσης. Ζωγράφος*, Αθήνα 2001, σ. 43). Σε άλλο μέρος της μελέτης μας αυτής εδώ αναπτύσσεται διεξοδικότερα το θέμα των ναζαρηνών επιδράσεων στο έργο του Δ. Πελεκάση.

6) *Η θυσία του Δαβίδ* (Παπαστάμος, εικ. 170, ελαιογραφία σε μουσαμά, Συλλογή Μακαριοτάτου Ιακώβου· αγνοείται η τύχη της εικόνας αυτής, και εικ. 171, σχέδιο, μολύβι σε χαρτί Εθνική Πινακοθήκη, αρ. 5438/1). Στην ξυλογραφία του Carolsfeld που αποτέλεσε το πρότυπο του Αρτέμη το θέμα έχει τον τίτλο: Δαβίδ, ο ψαλμωδός-προσευχή (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 134 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 91). Η εικόνα εικονογραφεί τον ψαλμό 92, 43, στίχ. 3-4 και 106, στίχ. 2-3. Στο σχέδιο (ό.π., εικ. 171) έχουμε λεπτομέρεια της παράστασης.

Από όσα εκτέθηκαν με άκρα οικονομία φάνηκαν οι αδυναμίες τόσον του Άνθιμου Ρούσσα όσον και του Δημήτριου Παπαστάμου να ανιχνεύσουν τα πρότυπα του Αρτέμη, τουλάχιστον για τα εικονογραφικά θέματα που παρουσιάσαμε.

Αλλά και οι εργασίες της Ευθυμίας Γεωργιάδου-Κούντουρα, όπως η διατριβή της, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1984 και το λήμμα της «Κωνσταντίνος Αρτέμης» στο *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* δεν φωτίζουν πληρέστερα το πρόβλημα της υποδοχής των ξυλογραφιών του Carolsfeld από Νεοέλληνες ζωγράφους.

Είδαμε πιο πάνω ότι ο Ιωάννης Στάης χρησιμοποίησε σε μια πρώιμη εποχή (1861/2) ξυλογραφίες του Carolsfeld. Λίγο αργότερα (1874-1876) και ο Κωνσταντίνος Πρινόπουλος θα στηριχτεί στο ίδιο υλικό του Γερμανού ζωγράφου για την ιστόρηση της «ουρανίας» του ναού της Παντάνασσας στην Πάτρα. Συγκεκριμένα ζωγράφησε τον Παλαιόν των Ημερών αντιγράφοντάς τον από ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 1 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 1). Στην ξυλογραφία παριστάνεται ο Θεός της πρώτης ημέρας της Δημιουργίας. Φαίνεται ότι ο Πρινόπουλος γνώριζε ευρύτερα την εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld. Όσον επιτρέπει η ποιότητα της φωτογραφίας που δημοσίευσε ο Νίκος Γραίκος στο βιβλίο που μνημονεύσαμε πιο πάνω, ο Πρινόπουλος αντέγραψε και τις άλλες τέσσερις ξυλογραφίες για τη ζωγραφική απόδοση των πέντε πρώτων ημερών της Δημιουργίας στην «ουρανία» της Παντάνασσας (Γ. Παπασταύρος, *Παντάνασσα Πατρών* [Ιστο-

ρία-Τέχνη-Λειτουργική ζωή], Πάτρα ²1995 και Γραίκος, *ό.π.*, σποράδην). Το Θεό της πρώτης ημέρας της Δημιουργίας θα ζωγραφίσει και ο Αθανάσιος Βασιλείου, έχοντας ως πρότυπο παράδειγμα τη σχετική ξυλογραφία του Carolsfeld (Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κατά σάρκα και κατά πνεύμα συγγένεια. Εκφράσεις των Σκιαθίων Διοσκούρων», *Πρακτικά Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη*, Αθήνα 1-5 Νοεμβρίου 2001, σ. 524, εικ. 1). Για την αγιογραφική δραστηριότητα του Αθανάσιου Βασιλείου σημειώνει ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης: «Ἀλλὰ καὶ ἕτερος νεοσσὸς ἐξεκολάφθη ἐν τῇ Σχολῇ αὐτῇ τῶν Ἰωασαφαίων, ὁ κ. Ἀθανάσιος Βασιλείου ὁ Εὐβοεύς... ἐξελισσόμενος ἐν Ἀθήναις ὅπου ἔπηξε τὸ ἐργαστήριόν του. Μετὰ πολλῆς τιμῆς ἀναφέρομεν ἓν ἐκ τῶν σπουδαιοτέρων του ἔργων, μίαν μεγάλην τοιχογραφίαν θαυμασίως περικοσμοῦσαν τὴν ἀριστερὰν κόγχην τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης, πολυσύνθετον καὶ ὑψηλὸν ἐν τῇ συλλήψει του σύμπλεγμα, παριστῶσαν τὸν Ἰησοῦν διδάσκοντα ἐν μέσῳ τῶν Γραμματέων καὶ Φαρισαίων, τοῦ ὁποίου πιστὸν ἐξεικόνισμα παραθέτομεν ἐνταῦθα (εἰκ. 2). Ὁ ἐμπνευσμένος οὗτος τοῦ χρωστῆρος λάτρις ἐργάζεται ἤδη ἐν τῷ ναῷ τοῦ Ἁγίου Νικολάου (πρώην Πτωχοκομείου) ἐν τῇ λεωφόρῳ Κηφισίας, στολίζων τὸν ναὸν διὰ μεγάλων του τοιχογραφιῶν, ἐν αἷς ὁ Παντοκράτωρ καὶ ἡ Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν» (Τριανταφυλλόπουλος, ό.π.). Για την τοιχογραφία του ναού της Αγίας Ειρήνης της οδού Αιόλου βλ. το βιβλίο του Ν. Γραίκου, *ό.π.*, σ. 325, σημ. 10 και σ. 326, σημ. 12, πίν. 122. Ο πίνακας του Αθ. Γ. Βασιλείου έχει τον τίτλο «Ο Ιησούς διδάσκει τους Ιουδαίους» και τη χρονολογία 1924. Όσον αφορά τη δραστηριότητα του Αθ. Βασιλείου στο ναό του Αγίου Νικολάου, εκτός από αυτά που αναφέρει ο Μωραϊτίδης (ό.π.) παρουσιάζω τις τοιχογραφίες εκείνες που οφείλουν την έμπνευσή τους στις ξυλογραφίες του Carolsfeld.

Σύμφωνα με ιδρυτική επιγραφή, γραμμένη σε μαρμάρινη πλάκα που είναι επιτοιχισμένη στο δυτικό εξωτερικό τοίχο του ναού, ο ναός του Αγίου Νικολάου ανεγέρθηκε το 1873: ΤΟΔΕ / ΙΕΡΟΝ ΠΑΡΑΚΚΛΗΣΙΟΝ / ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ / ΠΤΩΧΟΚΟΜΕΙΟΥ / ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΔΑΠΑΝΑΙΣ / ΜΕΓΑΛΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ / ΑΝΔΡΕΟΥ ΣΥΓΓΡΟΥ / ΕΝ ΕΤΕΙ ΣΩΤΗΡΙΩ 1873. Σε άλλη μαρμάρινη πλάκα διαβάζουμε: ΤΟΔΕ / ΙΕΡΟΝ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟΝ / ΠΤΩΧΟΚΟΜΕΙΟΥ / ΑΝΕΚΑΙΝΙСΘΗ ΔΑΠΑΝΑΙС / ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΔΑΜΑΝΤΗ ΠΑΤΕΡΑ / ΕΝ ΕΤΕΙ CΩΤΗΡΙΩ 2008. Η μαρμάρινη πλάκα με την επιγραφή ανακαίνισης είναι τοποθετημένη στο δυτικό επίσης τοίχο του ναού.

Οι τοιχογραφίες:

1) *Η θυσία του Αβραάμ*, στο βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος. Πρβλ. ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 28 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 22). Τα δύο έργα διαφέρουν σε επιμέρους θεματικά μοτίβα. Πιθανόν ο Βασιλείου είχε υπόψη του έργο του Carolsfeld επίσης, αλλά παλαιότερο, του 1849 (Schal, *ό.π.*, σ. 84). Πανομοιότυπα και στον ίδιο χώρο ζωγρά-

φισε ο Διονύσιος Καρούσος στη Χρυσοσπηλιώτισσα τη θυσία του Αβραάμ. Είναι πολύ πιθανόν και οι δύο, Βασιλείου και Καρούσος, να εργάστηκαν έχοντας το ίδιο πρότυπο.

2) Στο Ιερό, στην κόγχη της προθέσεως, παριστάνονται δύο θέματα: α) η *Γέννηση του Χριστού* και β) *ο Ιωσήφ παίρνει εντολή από τον άγγελο να φύγει στην Αίγυπτο μαζί με τον Χριστό και τη μητέρα του.* Το πρώτο θέμα αποτελεί συνοπτική απόδοση ξυλογραφίας του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 166 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 113). Το δεύτερο θέμα, το οποίο, από όσο ξέρω, χρησιμοποιείται για πρώτη φορά στην πρόθεση, οφείλεται κι αυτό σε σχηματικότερη διατύπωση ξυλογραφίας επίσης του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 170 και *Treasury of Bible* 1999, η εικόνα λείπει· δεν αναπαράχτηκε). Το θέμα θα αισθητοποιήσει και ο Αρτέμης στο ναό των Ταξιαρχών του Πεδίου του Άρεως. Όσον αφορά τη *Γέννηση του Χριστού* στην πρόθεση, την βλέπουμε στην ίδια θέση και στο ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς.

3) Την παράσταση της *Γέννησης του Χριστού* αλλά ανεπτυγμένη θα απεικονίσει ο ζωγράφος στο νότιο τοίχο, πάνω από την πόρτα, χρησιμοποιώντας την ίδια ξυλογραφία του Carolsfeld και σκοπεύοντας στην ανάδειξη του θέματος *της προσκύνησης των ποιμένων* που συμφύρεται μ' εκείνο *της Γέννησης του Χριστού* στην ξυλογραφία.

4) *Η Φυγή στην Αίγυπτο*, στο νότιο τοίχο του ναού. Ο Βασιλείου διαφοροποιείται από το πρότυπό του, την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 171 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 117), ως προς την απόδοση της Παναγίας η οποία παριστάνεται να βαδίζει και όχι επί του όνου, που είναι ο κανόνας. Την Παναγία πεζή, όπως στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου, βλέπουμε σε αναπαραγωγές του θέματος της φυγής στην Αίγυπτο στις εκδόσεις θρησκευτικών έργων των οίκων Δημητράκου και Λουκόπουλου (βλ. το υλικό αυτό στο ΕΛΙΑ· ευχαριστώ τον κ. Χαριτάτο για την υπόδειξη των έργων αυτών).

5) *Ο Χριστός δωδεκαετής διδάσκει στο ναό*, στο νότιο τοίχο. Και στο σχεδιασμό του θέματος αυτού αποκλίνει ο Βασιλείου από το έργο του του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 173 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 119) κυρίως στην απεικόνιση του Χριστού όρθιου εν μέσω των διδασκάλων. Στην ξυλογραφία εικονίζεται στο αριστερό μέρος της παράστασης καθισμένος, ενώ μπροστά του σε αναλόγιο είναι ανοικτό βιβλίο. Ο Βασιλείου προτίμησε να επιλέξει αυτή τη λύση, η οποία είχε υιοθετηθεί στη μεταβυζαντινή τέχνη (Ρηγόπουλος 1998, σσ. 69-70 και 103-104, εικ. 51-52 και του ίδιου 2006Α, τόμ. Β', σ. 10 κ.ε., εικ. 9-10 και 12), αλλά δανείζεται το πρότυπο από νεότερα δυτικά έργα· βλ. σχετικό υλικό στους εκδοτικούς οίκους Δημητράκου και Λουκόπουλου (ό.π.). Αντίθετα, ο Αρτέμης μένει πιστός στο γερμανικό του πρότυπο, την ξυλογραφία του Carolsfeld, σε τοιχογραφία του ναού των Ταξιαρχών στο Πε-

δίον του Άρεως. Βλ. σχετικά πιο κάτω.

6) *Η Βάπτιση του Χριστού*, στο νότιο τοίχο. Και για την επεικόνιση του θέματος αυτού δεν προσέφυγε στο δανεισμό από την παράδοσή του, αλλά αντέγραψε χαρακτικό του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 175 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 121).

7) *Δύο τυφλοί φωνάζουν να τους ελεήσει ο Χριστός* (Ματθ. 9, 27-28). Στην απεικόνιση της θεραπείας των δύο τυφλών ο Βασιλείου δεν απομακρύνεται από το έργο του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 183 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 131).

8) *Ο Χριστός και η αμαρτωλή*. Ορθά αναπαράγει ο Βασιλείου το ναζαρηνό έργο του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 189 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 135). Δεν είμαι σε θέση να δείξω αν η πρώτη επαφή του Βασιλείου με τη ναζαρηνή τέχνη και ιδίως του Carolsfeld έγινε στο Άγιον Όρος και κυρίως στη Σχολή (εργαστήριο) των Ιωασαφαίων (Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., σσ. 524-525) ή αργότερα στην Αθήνα. Εν πάση περιπτώσει από την ελάχιστη γνώση που έχω για την παραγωγική δραστηριότητα και τις καλλιτεχνικές και στυλιστικές προτιμήσεις του εργαστηρίου αυτού δεν φαίνεται να αγνοούσε το καλλιτεχνικό κίνημα των Ναζαρηνών. Βλ. την εικόνα Κυρίου Σαβαώθ (τέλη 19ου αιώνα) στου Τριανταφυλλόπουλου, ό.π., σ. 525.

9) *Μεταμόρφωση του Σωτήρος*. Είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ο Βασιλείου δεν δανείζεται το θέμα του από την πλούσια βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση, αλλά από το corpus των ξυλογραφιών του του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 195 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 140. Βλ. και Schahl, *ό.π.*, σ. 104). Το ίδιο ισχύει και για τον Αρτέμη σε τοιχογραφία του στο νότιο τοίχο του ναού των Ταξιαρχών. Βλ. πιο κάτω.

10) *Η παραβολή του καλού Σαμαρείτη*. Για την εικονογραφία της παραβολής αυτής βλ. *LCI* 4, 24-26. Για το πρότυπο του Βασιλείου βλ. ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 197 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 141). Για την απόδοση άλλων παραβολών με τη βοήθεια χαρακτικών του Carolsfeld βλ. πιο κάτω τοιχογραφίες στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφαλάρι Κηφισιάς.

11) Ο «Λίθος» *ή οι Γυναίκες στον τάφο του Χριστού*, στο βόρειο τοίχο προς το Ιερό Βήμα. Ο Αθανάσιος Βασιλείου και πολύ αργότερα ο Διονύσιος Καρούσος θα χρησιμοποιήσουν το ίδιο πρότυπο, δηλαδή ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 219 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 163) για την απεικόνιση του εν λόγω θέματος (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 298-299, εικ. 18-19). Να σημειώσουμε ότι και για δύο άλλα θέματα, *τη Σταύρωση* και *την Αποκαθήλωση*, συμπίπτουν οι προτιμήσεις του Αθ. Βασιλείου και του Διον. Καρούσου (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 295-297, εικ. 13-15). Desideratum της έρευνας είναι η αναζήτηση του δυτικού προτύπου της *Σταύρωσης*.

Ναός Ταξιαρχών

Στη συνέχεια παρουσιάζουμε τις τοιχογραφίες του ναού των Ταξιαρχών στο Πεδίον του Άρεως που φιλοτέχνησε ο Κ. Αρτέμης κατά τα έτη 1955-1968. Από το σύνολο των τοιχογραφιών καταγράφουμε εκείνες μόνο που έγιναν με βάση ξυλογραφίες του Carolsfeld. Προβλέπεται αυτοτελής δημοσίευση όλου του τοιχογραφικού διάκοσμου του ναού.

Α. Παλαιά Διαθήκη:

1) *Η δεύτερη ημέρα της Δημιουργίας* (Γεν. 1, 6-8) (εικ. 21). Πετυχημένη είναι η αντιγραφή της ξυλογραφίας του Carolsfeld (εικ. 22) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 4 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 4). Δεν εξετάζω εδώ τη σχέση του έργου του Γερμανού ζωγράφου με την τοιχογραφία του Ραφαήλ στο Βατικανό (*Raffael. Klassiker der Kunst*, Stuttgart και Leipzig 1909, εικ. 168), αλλά και με άλλα προδρομικά έργα, όπως φλαμανδικά.

Β. Καινή Διαθήκη:

2) *Γέννηση του Χριστού και προσκύνηση των ποιμένων* (Λουκ. 2, 10-12) (εικ. 23). Ο Αρτέμης επαναλαμβάνει εδώ την παράσταση του ναού του Αγίου Βασιλείου Μετσόβου, στην οποία αναφερθήκαμε πιο πάνω, και το πρότυπό της (ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 24) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 24 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 113).

3) *Οι ποιμένες, οι πρώτοι κήρυκες του Ευαγγελίου του Χριστού* (Λουκ. 2, 17-18) (εικ. 25). Στην ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 26) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 167 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 114) ο τίτλος είναι: «Hirten, die ersten Verkündiger des Evangeliums von Christo». Το θέμα ανήκει στον κύκλο του βίου του Χριστού και της γέννησής Του, αλλά και της προσκύνησης των ποιμένων (*LCI* 4, 421-422). Στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη δεν απαντά ανεξάρτητο από τη γέννηση του Χριστού. Δεν γνωρίζω αν ο Αρτέμης επανέλαβε σε άλλο ναό το θέμα αυτό.

4) *Υπαπαντή* (Λουκ. 2, 27-32). Χρησιμοποιώντας ο Αρτέμης (εικ. 27) την ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 28) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 168 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 115) για την εξεικόνιση της Υπαπαντής, απομακρύνθηκε από το βυζαντινό και μεταβυζαντινό αποκρυσταλλωμένο εικονογραφικό τύπο, και στο σχεδιασμό του χώρου όπου έλαβε χώρα η Υπαπαντή και τη διάρθρωση των προσώπων που συμμετείχαν σ' αυτήν. Έτσι στην ξυλογραφία δεν δηλώνεται η Αγία Τράπεζα, έμπροσθεν της οποίας υποδέχτηκε ο Συμεών τον Χριστό και η προφήτισσα Άννα δεν παριστάνεται πίσω από την Παναγία να κρατεί ειλητάριο στο οποίο γράφεται: «Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν

καὶ γῆν ἐστερέωσεν». Εντυπωσιάζει αυτή η προσφυγή χωρίς καμιά αναστολή στο δυτικό έργο και την αισθητική του. Δεν ερμηνεύω το γεγονός ούτε την προσληπτική αντίδραση· είναι ωστόσο σημαντικό πολιτιστικό και ανθρωπολογικό σύμπτωμα.

5) *Η προσκύνηση των Μάγων* (Ματθ. 2, 10-11). Ο Αρτέμης μεταφέρει με ακρίβεια στην τοιχογραφία (εικ. 29) τη δομή-σύνθεση και την εικονογραφία της ξυλογραφίας του Carolsfeld (εικ. 30) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 169 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 116). Εντυπωσιάζει η ολοκληρωτική ρήξη με την παράδοση· θα έβλεπε κανείς εντούτοις κάποια σχέση με τη μεταβυζαντινή τέχνη και ιδίως με εκείνα τα έργα που οφείλουν την ύπαρξή τους στη μίμηση δυτικών προτύπων, ιταλικών, φλαμανδικών κ.ά. Αλλά τη σχέση αυτή δεν επιδιώκει συνειδητά ο Αρτέμης.

6) *Ο Ιωσήφ παίρνει εντολή από τον άγγελο να φύγει στην Αίγυπτο μαζί με τον Χριστό και τη μητέρα του* (Ματθ. 2, 13) (εικ. 31). Εντάσσεται στη θεματολογία *της Φυγής στην Αίγυπτο* και αποτελεί επεισόδιο που προηγείται *της Φυγής στην Αίγυπτο*· πρόκειται για το όνειρο του Ιωσήφ. Πρωιμότερο παράδειγμα προσφέρει ψηφιδωτό στη Santa Maria Maggiore, Ρώμη 432-440 (*LCI 2*, 44. Βλ. και A. Pigler, *Barockthemen*, I, Budapest 1974, σσ. 231-232). Ο Αρτέμης προσφεύγει στην εύκολη λύση του δανεισμού από την εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld (εικ. 32) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 170 και *Treasury of Bible* 1999, η εικόνα λείπει· δεν ανατυπώθηκε). Νωρίτερα, το 1810, ο Friedrich Overbeck θα σχεδιάσει την παράσταση επηρεασμένος από χαλκογραφία του Raphael Sadeler (Keith Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964, σσ. 97-98, εικόνα 14c [συντομογραφικά: Andrews] και Nazarener, σ. 60, Κατάλ. B8).

7) *Η Φυγή στην Αίγυπτο* (Ματθ. 2, 14-15). Επαναλαμβάνει εδώ ο Αρτέμης (εικ. 33) την απόδοση του θέματος στο ναό του Αγίου Βασιλείου με τις ίδιες εικονογραφικές αποκλίσεις από το πρότυπό του, την ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 34) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 171 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 117).

8) *Βρεφοκτονία* (Ματθ. 2, 16) (εικ. 35). Η εικονογραφία της ξυλογραφίας του Carolsfeld (εικ. 36) που στάθηκε πρότυπο του Αρτέμη (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 172 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 118) δεν προέκυψε από μίμηση της χαλκογραφίας του Marcantonio Raimondi (Schahl, *ό.π.*, σσ. 102-103) την επίδραση της οποίας στη μεταβυζαντινή τέχνη έχει επισημάνει η έρευνα (M. Chatzidakis, «Marcantonio Raimondi und die postbyzantinisch-kretische Malerei», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 59 [1940], σσ. 147-152. Του ίδιου «Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική», *Κρητικά Χρονικά* 4 [1950], σσ. 387-388 και Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, σσ. 101-102.

Πρόσθεσε και M. Chatzidakis, «Recherches sur le Peintre Théophane le Crétois», *Dumbarton Oaks Papers* 22 [1969-1970], σσ. 330-331).

9) *Ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό* (Λουκ. 2, 46-47) (εικ. 37). Ο Αρτέμης, ο οποίος έχει αναγάγει σε σύστημα το δανεισμό από την καλλιτεχνική παραγωγή του Carolsfeld, αντιγράφει και το θέμα *του Χριστού δωδεκαετούς στο ναό* από ξυλογραφία του Γερμανού ζωγράφου (εικ. 38) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 173 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 119). Η παράσταση μαζί με άλλες από την παιδική ηλικία του Χριστού (βλ. πιο πάνω τις εικόνες αρ. 3, 4, 5, 6, 8) έχουν ζωγραφιστεί στην καμάρα μπροστά από το Ιερό Βήμα. *Η Γέννηση του Χριστού-προσκύνηση των ποιμένων και η Φυγή στην Αίγυπτο* έχουν απεικονιστεί στον τοίχο που χωρίζει το Ιερό Βήμα από τον κυρίως ναό.

10) *Το βάπτισμα του Χριστού* (Μάρκ. 1, 9-11). Στο νότιο τοίχο της εκκλησίας ζωγράφισε ο Αρτέμης τα εξής θέματα από αριστερά προς τα δεξιά: *το Βάπτισμα, τη Βαϊοφόρο, τα Εισόδια της Θεοτόκου και τη Μεταμόρφωση* και ενδιάμεσα αγίους.

11) *Η αποστολή των δώδεκα Αποστόλων* (Ματθ. 10, 5-7). Το θέμα είναι γνωστό και με το τίτλο «Πορευθέντες μαθητεύσατε» (βλ. φορητή εικόνα αποδιδόμενη στον Ανδρέα Ρίτζο στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών [*Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, εικ. 199]). Για την εικονογραφία του θέματος βλ. *LCI 1*, σ. 168. Το πρότυπο του Αρτέμη ήταν ως συνήθως ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 192 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 137). Επεφύλαξε ο Αρτέμης για την παράσταση αυτή μια θέση στο θόλο μπροστά από το Ιερό Βήμα και απέναντι από την απεικόνιση της δεύτερης ημέρας της Δημιουργίας, για την οποία βλ. πιο πάνω.

12) *Μεταμόρφωση του Σωτήρος* (Λουκ. 9, 29-32) (εικ. 39). Η σύνθεση της ξυλογραφίας του Carolsfeld (εικ. 40) με την παράσταση *της Μεταμόρφωσης* (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 195 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 140) επαναλαμβάνεται στην τοιχογραφία του Αρτέμη χωρίς τροποποιήσεις και παρεμβάσεις. Η παραβολή του προτύπου και του αντιγράφου με βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα δείχνει τις διαφορές και στον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνουν και συμμετέχουν οι Απόστολοι στο γεγονός της Μεταμόρφωσης αλλά και στο χειρισμό του φωτός και της σκιάς, προκειμένου να αναδειχτούν και να τονιστούν διαφορετικά αξιολογικά μεγέθη και έννοιες.

13) *Μυροφόρος μυρώνει τον Χριστό* (Ματθ. 26, 6-13) (εικ. 41). Η παράσταση είναι ζωγραφισμένη στο δυτικό τοίχο, στα αριστερά της εισόδου στο ναό. Η λειτουργική θέση της παράστασης δεν είναι προφανής σ' εμένα· ποιοι σκοποί υπηρετούνται; Σε ποια θεματική ενότητα μερικότερη ή ευρύτερη ανήκει; Πώς επηρεάζεται ο πιστός-επισκέπτης; Τελικά ποιος συντάσσει το θεολογικό πρόγραμμα και με ποια κριτήρια; *Το μύρωμα της κεφαλής του Χριστού* αποτελεί πρόρρηση και προεικόνιση του ενταφιασμού του «Προέλαβε μυ-

ρίσαι μου τὸ σῶμα εἰς τὸν ἐνταφιασμόν» (Μάρκ. 14, 3-9) και αποτελεί την αρχή του Πάθους του (Ρηγόπουλος 2006Β, τόμ. Β΄, σ. 54 κ.ε.). Η σκηνή *του ενταφιασμού του Χριστού* δεν απεικονίζεται στο ναό των Ταξιαρχών. Πλαισιώνουν τη σκηνή του μυρώματος *η Σαμαρείτιδα και ο Χριστός* και *ο ασπασμός Μαρίας και Ελισάβετ*. Αδυνατώ να δικαιολογήσω τη γειτνίαση αυτή. Εκείνο που είναι βέβαιο είναι ότι το πρότυπο του Αρτέμη για την απεικόνιση *του μυρώματος του Χριστού* (εικ. 42) ήταν ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 204 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 148). Για την απεικόνιση του ίδιου θέματος στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφαλάρι βλ. πιο κάτω.

14) *Βαϊοφόρος* (Ματθ. 21, 1-9) (εικ. 43). Η παράσταση καταλαμβάνει μεγάλη έκταση στην επιφάνεια του νότιου τοίχου. Ο Αρτέμης επαναλαμβάνει στην τοιχογραφία όλα τα εικονογραφικά στοιχεία που συνθέτουν το πρότυπό του, την ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 44) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 205 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 149). Αυτό σημαίνει ότι απομακρύνεται πλήρως από την παράδοσή του. Στο ναζαρηνό παράδειγμα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο σχεδιασμό του κτηριακού συγκροτήματος που πλαισιώνει την παράσταση· πρόκειται δηλαδή για απεικόνιση των τειχών της Ιερουσαλήμ. Δεσπόζουσα είναι η παρουσία της απόδοσης της Ιερουσαλήμ και στον πίνακα του Friedrich Overbeck (Andrews, σσ. 100-101, πίν. 20). Πρβλ. πιο κάτω και την τοιχογραφία του Γκραίκου στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφαλάρι.

15) *Νιπτήρ* (Ιωάνν. 13, 2-5) (εικ. 45). Η παράσταση απεικονίζεται στο βόρειο τοίχο· στην ίδια επιφάνεια (τοίχο) είναι τοποθετημένες και οι εξής σκηνές: *η Κοινωνία των Αποστόλων*, *η Σταύρωση* και *η Ανάσταση* και ενδιάμεσα *ο προφήτης Ηλίας* και άγιοι (*Κωνσταντίνος και Ελένη*, *Άγιος Χαραλάμπης*). Παρακάτω μας δίνεται η ευκαιρία κατά την παρουσίαση των τοιχογραφιών του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφαλάρι να αναπτύξουμε εκτενέστερα τη διεικαστική σχέση της παράστασης του Νιπτήρα με την ξυλογραφία του Calorsfeld (εικ. 46).

16) *Κοινωνία των Αποστόλων* (Ματθ. 26, 26-28) (εικ. 47). Από την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης ως το 19ο αιώνα ο Μυστικός Δείπνος παρουσιάζεται συχνά ως *Κοινωνία Αποστόλων* (*LCI 1*, 173-176· λήμμα: «Apostelkommunion» [E. Lucchesi Palli]). Βλ. έργα Tintoretto, Barocci, Ribera. Από όσο γνωρίζω η πρωτοβουλία της εισαγωγής του θέματος της Κοινωνίας των Αποστόλων σε ελληνική, ορθόδοξη, εκκλησία ανήκει στον Κ. Αρτέμη, αλλά το πρότυπό του ήταν ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 48) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 207 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 151). Παραδοσιακότερη είναι η απεικόνιση της *Κοινωνίας των Αποστόλων* στο ναό του Αγίου Βασιλείου Μετσόβου (Ρούσσας, *ό.π.*, σ. 21, εικ. 3).

17) *Σταύρωση*. Το γε νυν έχον αδυνατούμε να υποδείξουμε συγκεκριμένο δυτικό πρότυπο, το οποίο είχε υπόψη του ο Κ. Αρτέμης στην τοιχογραφία του ναού των Ταξιαρχών (εικ. 49)· η ξυλογραφία του Carolsfeld διαφέρει ως προς τον εικονογραφικό τύπο (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 216 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 160). Ο Ρούσσας (*ό.π.*, σ. 31, εικ. 16) θεωρεί πρωτότυπη τη σύνθεση της Σταύρωσης στο ναό του Αγίου Βασιλείου Μετσόβου· είναι γεγονός όμως ότι το στυλ θυμίζει δυτικά έργα· είναι ερευνητικό desideratum η ανίχνευση του δυτικού προτύπου, όπως και της εικόνας που προηγείται της *Σταύρωσης*, *της προετοιμασίας για τη Σταύρωση* του Κ. Αρτέμη (*Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, λήμμα Κ. Αρτέμης [Γεωργιάδου-Κούντουρα], εικόνα στη σελ. 102).

18) *Ανάσταση του Χριστού* (Ματθ. 28, 2-4) (εικ. 50). Ο Αρτέμης μεταφέρει στην τοιχογραφία από την ξυλογραφία του Carolsfeld (εικ. 51) (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 218 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 162) τον άγγελο που κάθεται στο μετακινημένο σκέπασμα της λάρνακας, τους δύο στρατιώτες που εικονίζονται μπροστά από τη λάρνακα και το στρατιώτη που σχεδιάζεται από τη ράχη, τον οποίο ο Αρτέμης τοποθετεί στο δεξιό μέρος της παράστασης.

Ναός Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς

Τοιχογραφίες που έγιναν το 2000 με βάση ξυλογραφίες του Julius Schnorr von Carolsfeld. Έργα του ζωγράφου Ovidiu Giobotaru, ρουμανικής καταγωγής.

1) *Γέννηση του Χριστού-προσκύνηση ποιμένων*. Στην κόγχη της προθέσεως του Ιερού Βήματος. Για την εικονογράφηση της προθέσεως βλ. Ρηγόπουλος 2006Β, τόμ. Β′, σ. 560. Την ξυλογραφία του Carolsfeld βλ. στο *Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 166 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 113. Η ξυλογραφία χρησιμοποιήθηκε από πολλούς Νεοέλληνες ζωγράφους, όπως τον Κ. Αρτέμη στις τοιχογραφίες των ναών Αγίου Βασιλείου και Ταξιαρχών (ό.π., σ. 389 και 397), τον Αθανάσιο Βασιλείου (ό.π., σσ. 394-395) στο ναό του Αγίου Νικολάου.

2) *Υπαπαντή του Χριστού*. Στο βόρειο τοίχο του ναού έχουν ζωγραφιστεί τα εξής θέματα από αριστερά προς τα δεξιά: *η Υπαπαντή*, *η άνοδος στο Γολγοθά*, *η Σταύρωση* και *η Ανάσταση του Χριστού*. Η σχεδιαστική ακρίβεια και η καθαρότητα των περιγραμμάτων αλλά και ο μνημειακός χαρακτήρας της παράστασης της Υπαπαντής είναι αρετές του ζωγράφου και του έργου· αρετές και στυλιστικές ιδιότητες που ανήκουν εν πρώτοις στο έργο του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 168 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 115). Αρνητική εντύπωση προκαλεί η μεγάλη κλίμακα της εικόνας σε σχέση με το

διαθέσιμο χώρο. Πιο πάνω (σ. 397) σημειώσαμε τις δομικές διαφορές που έχει το έργο του Carolsfeld σε σχέση με τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα.

3) *Άνοδος στο Γολγοθά*. Ο Ρουμάνος ζωγράφος σε αντίθεση με τον Αρτέμη, ο οποίος προσθέτει το επεισόδιο με τη λιποθυμία της Παναγίας και αναπτύσσει το τοπίο στην τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Βασιλείου (βλ. πιο πάνω σ. 390), περιορίζεται στην αντιγραφή από την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 215 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 159) των πρωταγωνιστών του δραματικού γεγονότος όπως παρατίθενται στο πρώτο επίπεδο. Δεν αξιολογώ την αισθητική του έργου· είναι ωστόσο φανερή η πρόθεσή του για μια διακριτική χρήση των χρωμάτων.

4) *Σταύρωση και Ανάσταση*. Τα θέματα αυτά δεν αντιγράφονται από ξυλογραφίες του Carolsfeld· έχουν άλλη εικαστική αφετηρία. Θα μπορούσε μια συστηματικότερη έρευνα να εντοπίσει τα δυτικά τους πρότυπα. Η Ανάσταση θυμίζει έργο του Δημητρίου Γεωργαντά (Γ. Ρηγόπουλος, «Φορητές εικόνες στο Σκευοφυλάκιο του ναού του Αγίου Ιωάννη στο Μαρκόπουλο», *Πρακτικά Διημερίδας. Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*, Μαρκόπουλο 2008, σσ. 396-397, εικ. 8).

5) *Σαμαρείτιδα και Χριστός*. Στο νότιο τοίχο έχουν απεικονιστεί οι εξής παραστάσεις: *η Έγερση του Λαζάρου, η Σαμαρείτιδα και ο Χριστός, ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά και ο Χριστός σώζει τον Πέτρο καταποντιζόμενο. Η Σαμαρείτιδα και ο Χριστός* αναπαράγει την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 182 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 128). Αν παρατηρούσαμε προσεκτικότερα την τοιχογραφία, θα διαπιστώναμε διαφορές από το έργο του Carolsfeld κυρίως σ' ό,τι αφορά την προοπτική απόδοση του τοπίου και των κτηρίων στο βάθος.

6) *Ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά* (Μάρκ. 10, 13-16). Το θέμα εντάσσεται στη θεματολογία *του Χριστού ως φίλου των παιδιών*· θέμα πολύ αγαπητό στους Ναζαρηνούς και τη θρησκευτική εικονογραφία του 19ου αιώνα. Το θέμα απευθύνεται περισσότερο στο συναίσθημα και την καρδιά και λιγότερο στη λογική. Έχει συγχρόνως και διδακτικό χαρακτήρα· οικοδομεί. Εικονογραφημένα παιδικά βιβλία προσευχών, ατομικής ευσέβειας, θανάτου κ.ά. βοήθησαν στην πλατιά διάδοση και χρήση των σχετικών θεμάτων. Αντιπροσωπευτικά είναι τα εν λόγω έργα των Friedrich Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Joseph Sutter κ.ά. (*Die Nazarener*, σσ. 583-586, εικ. 12-14). Ο ζωγράφος του ναού του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς αντέγραψε ορθά την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 203 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 147) και

7) *Ο Χριστός σώζει τον Πέτρο καταποντιζόμενο* (Ματθ. 14, 25-33). Την αμεσότητα του ευαγγελικού κειμένου και την αφηγηματικότητα και πυκνότητά του επενδύει εικαστικά ο Carolsfeld στην ξυλογραφία που στάθηκε πρό-

τυπο στο ζωγράφο του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 194 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 139). Όσον αφορά τη διεικαστική σχέση της ξυλογραφίας οι ερευνητές έχουν εντοπίσει τη δομική της συγγένεια με χαλκογραφία του Cornelis Cort που στηρίχτηκε σε σχέδιο G. Muziano (*LCI 3*, 549). Πβ. και Schahl, *ό.π.*, σ. 99. Πρόσθεσε και NHD Cornelis Cort, part 1, σ. 171, εικ. 52 (βλ. ανάπτυξη της συντομογραφίας εδώ στη σελ. 412).

Η έρευνα όσον αφορά το ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς είναι ελλιπής· στο ναό εργάστηκαν και άλλοι ζωγράφοι, όπως πιθανόν ο Σπ. Χατζηγιαννόπουλος, ο Απόστολος Γκραίκος· του αποδίδεται η Πλατυτέρα (1948;). Οι τοιχογραφίες που αποδίδονται στο Ρουμάνο ζωγράφο Ovidiu Giobotaru έχουν γίνει το 2000, επί Μητροπολίτου Αττικής και Μεγαρίδος κ. Παντελεήμονος (πληροφορία του ιερέως του ναού).

Ναός Αγίας Μαρίνας στο Θησείο

Ο ναός θεμελιώθηκε το 1924 με σχέδια του αρχιτέκτονα Αχιλλέα Γεωργιάδη, ενώ τα αρχικά σχέδια του Ερν. Τσίλλερ (3.4.1921) φυλάσσονται στο ναό. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο σχεδίασε το 1936 ο ναοδόμος Γεώργιος Νομικός. Οι τοιχογραφίες έγιναν από τους ζωγράφους Απόστολο Γκραίκο και Αθαν. Κανδρή (Μ. Τασούλας, *Αγία Μαρίνα*, Αθήνα 2002).

Παρουσιάζουμε από το σύνολο των τοιχογραφιών εκείνες μόνο που είχαν ως πρότυπα ξυλογραφίες του Carolsfeld· τις τοιχογραφίες αυτές αποδίδουμε στον Απόστολο Γκραίκο. Προβλέπεται εκτενέστερη αξιοποίηση· εδώ παρουσιάζονται με σύντομο εικονογραφικό σχολιασμό.

1) *Αποτομή Προδρόμου* (Μάρκ. 6, 27-28). Ο Απόστολος Γκραίκος δεν καινοτομεί· μιμείται την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 187 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 133). Πρβλ. και την τοιχογραφία του Κ. Αρτέμη στο ναό του Αγίου Βασιλείου (ό.π., σ. 388), την τοιχογραφία του Διονυσίου Καρούσου στο ναό του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 293-294, εικ. 9) και τη φορητή εικόνα του Ιωάννη Στάη (;) στο τέμπλο της Μονής Μυρτιδίων στα Κύθηρα (ό.π., σ. 388-389).

2) *Φυγή στην Αίγυπτο* (Ματθ. 2, 13-15). Στο δανεισμό του εικονογραφικού τύπου της ξυλογραφίας του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 171 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 117) καταφεύγει ο Α. Γκραίκος, όπως και ο Αρτέμης στο ναό του Αγίου Βασιλείου (ό.π., σ. 390) και των Ταξιαρχών (ό.π., σ. 398).

3) *«Ἄφετε τὰ παιδία ἔρχεσθαι πρός με»* (Μάρκ. 10, 13-16). Το θέμα μας απασχόλησε παρουσιάζοντας την ομόθεμη τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς (ό.π., σ. 402).

4) *Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό* (Ιωάνν. 2, 13-17). Στη μικρής έκτασης έρευνα που έχω κάνει, τη σχετική με το εύρος των επιδράσεων του έργου του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern*) στους Νεοέλληνες ζωγράφους, το θέμα της *Εκδίωξης των εμπόρων από το ναό* που έγινε με βάση την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 180 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 126) απαντά μόνο στο ναό της Αγίας Μαρίνας Θησείου.

5) Η *Ανάσταση της θυγατέρας του Ιαείρου* (Μάρκ. 5, 38-43), όπως και

6) η *Ανάσταση του νεανίσκου στην πόλη Ναΐν* (Λουκ. 7, 11-17) παραστάθηκαν, από όσο γνωρίζω, μόνο στο ναό της Αγίας Μαρίνας του Θησείου· εννοώ στη ναζαρηνή τους εκδοχή· δηλαδή στην αντιγραφή τους από τις αντίστοιχες ξυλογραφίες του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 184 [για την Ανάσταση της θυγατέρας του Ιαείρου] και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 130 και εικ. 188 [για την Ανάσταση του νεανίσκου στην πόλη Ναΐν] και εικ. 134). Σ' αυτό το στάδιο της έρευνας περιορίζομαι στην καταγραφή και σε βραχύ εικονογραφικό σχολιασμό· προβλέπεται ευρύτερη εικονογραφική περιγραφή και εικονολογική ερμηνεία.

7) *Το θαυματουργό ψάρεμα* (Ιωάνν. 21, 4-7). Από τις οκτώ εμφανίσεις του αναστάντος Χριστού επέλεξε ο Α. Γκραίκος να εικονογραφήσει την παρουσία του Χριστού στην Τιβεριάδα και σαν πρότυπο ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 224 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 167).

8) *Ο Παύλος κηρύσσει στον Άρειο Πάγο* (Πράξ. 17, 22-28). Ο Απ. Γκραίκος αναπαράγει την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 223 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 176). Ο Ν. Γραίκος (2003, σ. 361) βρίσκει να έχει η ξυλογραφία του Carolsfeld «πολλά κοινά στοιχεία με τη σύνθεση του Θείρσιου κυρίως στη στάση των μορφών και στην εν γένει ναζαρηνή υφολογία». Και ο Αρτέμης θα απεικονίσει το θέμα σε τοιχογραφία στο βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου στον Πειραιά (βλ. φάκελο με υπηρεσιακά έγγραφα του Κ. Αρτέμη στην Πινακοθήκη Αθηνών) το 1939. Ίσως ενδιαφέρει την έρευνα η πληροφορία ότι ο Γ. Παπάζογλους ζωγράφισε το 1927 τον Παύλο να κηρύσσει στους Έλληνες στον ναό του Αγίου Παύλου Αθηνών.

Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο Κεφαλάρι Κηφισιάς

Ι. Σύμφωνα με βεβαίωση του εφημερίου του ναού Αρχιμ. Κλεώπα Θωμόπουλου, ο Κ. Αρτέμης «έχει εκτελέσει τρία έργα» ήτοι: 1) *ο Ιησούς Χριστός ευλογών*, 2) *η Θεοτόκος* και 3) *ο Άγιος Ιωάννης ο Βαπτιστής* το έτος 1938. Η βεβαίωση που χρονολογείται το 1968 βρίσκεται στο φάκελο εγγράφων του Κ. Αρτέμη στην Εθνική Πινακοθήκη.

Από τις τρεις αυτές εικόνες υπογεγραμμένη και χρονολογημένη είναι μό-

νον η εικόνα του Χριστού: Κ. Αρτέμης 1938 (αυτοψία 2009). Εικονίζονται όρθιοι και ολόσωμοι στον τύπο (εικονογραφικό) και το στυλ που υιοθετεί ο Κ. Αρτέμης.

ΙΙ. Σύμφωνα με την επιγραφή που αναγράφεται στο δεξιό κάτω μέρος της αψίδας του ιερού οι τοιχογραφίες του ναού έγιναν από τους αδελφούς Στυλιανό και Χρήστο Σούτσους και τον Απόστολο Γκραίκο: «Ήρξατο ιστορούμενος ο ιερός ούτος ναός επι σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Αττικής και Μεγαρίδος Ιακώβου και προϊσταμένου του ιερού ναού Αρχιμανδρίτου Ιακώβου Σχίζα εν σωτηρίω έτει 1954-1955 υπό των αδελφών Σούτσων και Αποστόλου Γκραίκου».

Η απόδοση των τοιχογραφιών δεν είναι ασφαλής σ' αυτή τη φάση της έρευνας· είναι ωστόσο πιθανόν οι τοιχογραφίες που έγιναν με βάση ξυλογραφίες του Schnorr von Carolsfeld να ανήκουν στο χέρι του Απόστολου Γκραίκου, ο οποίος χρησιμοποίησε και στο ναό της Αγίας Μαρίνας του Θησείου ξυλογραφίες του Γερμανού ζωγράφου. Βλ. εδώ σσ. 403-404 και 412. Αναφέρω τις σχετικές τοιχογραφίες στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, αριστερά σε τρεις ζώνες με δύο σκηνές σε κάθε ζώνη· τις παρουσιάζω αρχίζοντας από πάνω προς τα κάτω.

1) *Η παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου* (Λουκ. 18, 11-13) / *η παραβολή του ασώτου* (Λουκ. 15, 7).

2) *Έγερση του Λαζάρου* (Ιωάνν. 11, 43-44) / *Βαϊοφόρος* (Ματθ. 21, 8-9) και

3) *Μυροφόρος μυρώνει τον Χριστό* (Ματθ. 26, 10, 12) / *Νιπτήρ* (Ιωάνν. 13, 2-5).

Εικονογραφικός σχολιασμός

1. *Παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου.* Ο ζωγράφος Απόστολος Γκραίκος δείχνει να έχει οικειότητα με την εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld. Το σύνολο σχεδόν των παραστάσεων από την Καινή Διαθήκη που ζωγράφισε στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος προέρχεται από τη Βίβλο του Γερμανού ζωγράφου *Die Bibel in Bildern*, Leipzig 1960. Για την παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου βλ. την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 200 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 145). Ο Schahl (*ό.π.*, σσ. 95-96) αναφέρεται στη χρήση ενός αντιθετικού εννοιολογικού και μορφικού σχήματος και σ' ένα είδος πλαστικής ρητορικής, αλλά συγχρόνως και στα φλαμανδικά πρότυπα του Carolsfeld· σε χαλκογραφία του J. de Bye (γράφε de Bie) που έγινε σε σχέδιο του M. de Vos (Ρηγόπουλος 2006Α, σ. 83, ἀρ. 9, σημ. 59).

Από ξυλογραφία του Carolsfeld αντιγράφει ο Γκραίκος και την παραβολή του ασώτου (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 198 και *Treasury of Bible* 1999,

εικ. 143). Για προδρομικά έργα που συνθετικά μοιάζουν με το έργο του Carolsfeld βλ. *LCI* 4, 172-174, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Ο Αρτέμης θα ζωγραφίσει την παραβολή του ασώτου χρησιμοποιώντας άλλο πρότυπο. Βλ. πιο κάτω τοιχογραφία στο ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου, Παλαιό Φάληρο.

2. *Έγερση του Λαζάρου.* Η ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 202 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 146) που αποτέλεσε το πρότυπο του Γκραίκου υιοθετεί εικονογραφικό τύπο που συνθετικά αντιτίθεται πλήρως στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση. Ήδη, το 1808, ο Friedrich Overbeck θα αποδώσει την έγερση του Λαζάρου μιμούμενος πιθανόν έργα παλαιότερων καλλιτεχνών, η δομή των οποίων ακολουθεί δυτικά πρότυπα (Andrews, σ. 97, πίν. 14α, Nazarener, ό.π., σ. 66, καταλ. B6 και Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, London 1971 σσ. 181 κ.ε., εικ. 578-583).

Βαϊοφόρος. Και στην απεικόνιση της Βαϊοφόρου ο Γκραίκος δεν διαφοροποιείται από το πρότυπό του, την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 205 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 149). Εντυπωσιάζει η ρήξη του ζωγράφου με την παράδοσή του. Επισημάναμε ήδη την αναπτυγμένη απόδοση του θέματος από τον Αρτέμη (ό.π., σ. 400). Πρβλ. και την εκδοχή του Friedrich Overbeck (Andrews, ό.π., 100, πίν. 20).

3. *Μυροφόρος μυρώνει τον Χριστό.* Ενδιαφέρουσα η επιλογή του θέματος για την προοικονομία του θανάτου του Χριστού αλλά και η προτίμηση της ξυλογραφίας του Carolsfeld για την επένδυση της σχετικής παράστασης (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 204 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 148). Σε δυτικό έργο, σε φλαμανδική χαλκογραφία, θα προσφύγει άγνωστος ζωγράφος στη Ζάκυνθο, στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα για την ιστόρηση της μυροφόρου που μυρώνει τον Χριστό (Ρηγόπουλος 2006Β, τόμ. Β΄, σ. 54 κ.ε., εικ. 38-40).

Νιπτήρ. Πετυχημένη είναι η αντιγραφή της ξυλογραφίας του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 206 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 150)· κυρίως για τη διατύπωση της σωματικής γλώσσας, τη στάση, τις χειρονομίες και τα βλέμματα των Αποστόλων· για το χειρισμό του φωτός και της σκιάς και τον τονισμό του κυρίαρχου μοτίβου –την πλύση των ποδιών του Πέτρου– που εξασφαλίζει την ενότητα της πράξης και δράσης. Ο Schahl (*ό.π.*, σ. 104) εντοπίζει τις οφειλές του Carolsfeld, τις συνθετικές, σε χαρακτικό του C. Stella, επηρεασμένο από έργο του Poussin.

Μυστικός Δείπνος και Προδοσία. Στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού. Η Προδοσία του Χριστού σχεδιάζεται κάτω από το Μυστικό Δείπνο. Ο Γκραίκος καταφεύγει στη λύση που του προσφέρει η Βίβλος του Carolsfeld, από όπου θα μεταφέρει στην τοιχογραφία σχηματοποιώντας και απλοποιώντας την εικονογραφία του προτύπου του (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 209 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 153). Δεν παραλείπει ωστόσο να ζωγραφίσει και

το επεισόδιο του Πέτρου και του Μάλχου. Δεν αντιλαμβάνεται όμως τη λειτουργία του φωτός και της σκιάς τα οποία αποτελούν για το πρότυπό του στυλιστικές αρετές.

Στο βόρειο τοίχο προς το Ιερό Βήμα εικονίζονται δύο σκηνές του Πάθους του Χριστού: α) *«Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος»*, επάνω, και β) *η άνοδος στο Γολγοθά*, κάτω.

α) *«Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος»*. Η σκηνογραφία της παράστασης και η κατάταξη σε δύο επίπεδα των κύριων προσώπων, του Χριστού και του Πιλάτου και όσων τους πλαισιώνουν, δεν απαντούν στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία· αποτελούν δομικά στοιχεία της ξυλογραφίας του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 213 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 157). Πληρέστερα σχεδίασε το θέμα ο Διονύσιος Καρούσος σε τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Ιωάννη στο Μαρκόπουλο (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 294-295, εικ. 11).

β) *Άνοδος στο Γολγοθά*. Ο Γκραίκος, σε αντίθεση με τον Αρτέμη, θα αντιγράψει την ξυλογραφία του Carolsfeld, χωρίς να προσθέσει το επεισόδιο της λιποθυμίας της Παναγίας και χωρίς να αναπτύξει το τοπίο (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 215 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 159). Η άνοδος στο Γολγοθά αποτελεί την τέταρτη στάση ανάμεσα στις δεκατέσσερις από τις οποίες συντίθεται η πορεία του Χριστού προς το Γολγοθά. Το θέμα απαντά ήδη από το 14ο αιώνα στους γοτθικούς καθεδρικούς ναούς· σημειώνει ακμή το 18ο και 19ο αιώνα. Η ρομαντική περίοδος (19ος αι.) έχει να επιδείξει αντιπροσωπευτικές σειρές με τις δεκατέσσερις στάσεις, όπως του Friedrich Overbeck στο Βατικανό, 1850-57, του Joseph Führich στις τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Lorenz στην Πράγα, για τη Lerchenfelder εκκλησία στη Βιέννη, 1844-46 κ.ά. (βλ. λήμμα «Kreuzveg» στο *LCI 2*, 653-656). Είναι πολύ πιθανόν φορητή εικόνα του Αρτέμη, στην οποία παριστάνεται *η προετοιμασία για τη Σταύρωση* (*Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, τόμ. Α΄, σ. 102), να ανήκει στη σειρά έργων του Führich τα οποία αναπαράχθηκαν και διαδόθηκαν πλατιά στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα μέσω των χαλκογραφιών του A. Petraks.

Στο νότιο τοίχο προς το Ιερό Βήμα βλέπουμε δύο θέματα: α) την *εις Άδου κάθοδο*, επάνω, και το «Λίθο», κάτω.

α) *Η εις Άδου κάθοδος* ζωγραφίζεται σύμφωνα με τον αποκρυσταλλωμένο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση εικονογραφικό τύπο και

β) ο «Λίθος» αποδίδεται σύμφωνα με τη διαπραγμάτευση του θέματος από τον Carolsfeld σε ξυλογραφία του (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 219 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 163). Την ίδια εικαστική αφετηρία έχουν και οι αποδόσεις του θέματος από τον Διονύσιο Καρούσο στις τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Ιωάννη στο Μαρκόπουλο (Ρηγόπουλος 2008, σσ. 298-299) και της Χρυσοσπηλιώτισσας, ό.π., σ. 387.

Στο νότιο τοίχο, στο δεξιό μέρος παραστάσεις: α) *Απιστία Θωμά* (Ιωάνν.

20, 26-29) επάνω και β) *Θαυματουργό ψάρεμα* (Ιωάνν. 21, 7) κάτω.

α) *Απιστία Θωμά*. Το θέμα αυτό μαζί με το *Θαυματουργό ψάρεμα*, αλλά και τον *Χριστό στο δρόμο προς Εμμαούς* και την εμφάνιση (του Χριστού) στους Αποστόλους (βλ. πιο κάτω) ανήκει στην εικονογραφία των Εωθινών, δηλ. στις εμφανίσεις του αναστάντος Χριστού. Για τις εμφανίσεις αυτές βλ. *LCI 1*, 665 κ.ε. Για άλλη βιβλιογραφία βλ. D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst* (15-18. Jahrhundert), διδακτορική διατριβή, τόμοι 2, München 1935, 106 κ.ε., σημ. 167. Τόσο α) την *Απιστία του Θωμά* όσο και β) το *Θαυματουργό ψάρεμα* αντιγράφει ο Γκραίκος από ξυλογραφίες του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 223 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 167). Το Θαυματουργό ψάρεμα θα ζωγραφίσει ο Διονύσιος Καρούσος στη Χρυσοσπηλιώτισσα (βλ. πιο πάνω, σ. 387).

Στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, στα δεξιά σε τρεις ζώνες με δύο θέματα η καθεμιά, παριστάνονται τα εξής από πάνω προς τα κάτω:

1) *Σαμαρείτιδα* (Ιωάνν. 4, 25-26) / *Ο Πέτρος και ο άλλος μαθητής* (ο Ιωάννης) *έρχονται στο μνημείο* (Ιωάνν. 20, 2-9),

2) *Χριστός στην πορεία προς Εμμαούς* (Λουκ. 24, 28-29) / *Εμφάνιση του Χριστού στους Αποστόλους* (Λουκ. 24, 36-49)

και 3) *Λιθοβολισμός αγίου Στεφάνου* (Πράξ. 7, 57-59) / *Μεταστροφή του ευνούχου Αιθίοπα* (Πράξ. 8, 29-35).

Εικονογραφικός σχολιασμός

1) *Σαμαρείτιδα*. Επιλέγει ο Γκραίκος το θέμα του Χριστού και της Σαμαρείτιδας για το σωτηριολογικό του νόημα (*LCI 4*, 26 κ.ε.) και (την) ξυλογραφία του Carolsfeld για την εικαστική του επένδυση (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 182 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 128). O Schahl (*ό.π.*, σ. 90) υποδεικνύει σχέσεις της ξυλογραφίας του Carolsfeld με χαρακτικά του Olivier από τη λαϊκή εικονογραφημένη του Βίβλο.

Ο Πέτρος και ο άλλος μαθητής (ο Ιωάννης) *έρχονται στο μνημείο*. Το θέμα εντάσσεται στον κύκλο των εμφανίσεων του Χριστού μετά την Ανάστασή του (*LCI 1*, 673-674). Δεν εικονογραφήθηκε από τον Carolsfeld.

2) *Ο Χριστός στην πορεία προς Εμμαούς*. Ανήκει, όπως γράψαμε πιο πάνω, στον κύκλο των Εωθινών (*LCI 1*, 671 και 622-626). O Γκραίκος αναπαράγει την ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 222 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 165), αλλά αδυνατεί να εννοήσει τη λειτουργία που έχει η σκιά στο πρότυπό του.

Εμφάνιση του Χριστού στους Αποστόλους. Πιθανόν πρόκειται για την έκτη εμφάνιση του Χριστού (στους Αποστόλους) (*LCI 1*, 671-672), αλλά δεν

ορίζεται καθαρά ο εικονογραφικός τύπος που αισθητοποιεί την ευαγγελική περικοπή· εν πάση περιπτώσει η παράσταση εδώ δεν στηρίχθηκε σε ξυλογραφία του Carolsfeld.

3) *Λιθοβολισμός του αγίου Στεφάνου.* Ο Γκραίκος προτιμά ν' αντιγράφει την παράσταση από ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 228 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 171). Είναι πολύ πιθανόν ότι δεν γνώριζε πώς απέδωσε η βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη το θέμα. Έχει ωστόσο ενδιαφέρον να σημειώσουμε μια σύμπτωση, τυχαία ασφαλώς: Όπως ο Carolsfeld έχει ως πρότυπο για τις τρεις μορφές των δημίων τη σύνθεση του Naboth von Marten van Heemskerk (Schahl, *ό.π.*, σ. 106), έτσι και οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι επηρεάζονται από φλαμανδικά χαρακτικά για τη σύνθεση του Λιθοβολισμού του αγίου Στεφάνου (M. Chatzidakis, *Icônes Grecques à Venise*, Venise 1962, σσ. 68-69, πίν. 32, εικ. 46 και Ρηγόπουλος 2006Β, τόμ. Γ', σσ. 613-614, εικ. 376-378).

Μεταστροφή του ευνούχου Αιθίοπα. Το παλαιότερο παράδειγμα με τον ευνούχο στην άμαξα απαντά σε μικρογραφία του Μηνολογίου του Βασιλείου Β', στο τέλος του 10ου αι. (Cod. Vat. gr 1613, fol. 107 [Codices Vaticanis Selecti / VIII πίν. 10]. Την επίδραση χαρακτικού [Jan] Sadeler1 στη διαμόρφωση της παράστασης στην ξυλογραφία του Carolsfeld διαπιστώνει ο Schahl, *ό.π.*, σ. 106. Η παραπομπή του Schahl είναι ασαφής· δεν διευκρινίζει για ποιον Sadeler πρόκειται. Το θέμα είναι σπάνιο στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Ο Γκραίκος το δανείζεται από τη Βίβλο του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 229 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 172). Ενδιαφέρουσα είναι μια πρώιμη (1815) απόδοση του θέματος της μεταστροφής του ευνούχου Αιθίοπα από τον Woldemar Friedrich Olivier. Το σχέδιο με μολύβι προέρχεται από τα κατάλοιπα του Overbeck (*Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, München 1981, σ. 148, εικ. 53).

Ναός Κοιμήσεως Θεοτόκου, Παλαιό Φάληρο [ΕΔΕΜ]

Κατά τα έτη 1955-1957 φιλοτέχνησε ο Κωνσταντίνος Αρτέμης στο ναό αυτόν τα εξής αγιογραφικά έργα: 1) το σύνολο των παραστάσεων του παρεκκλησίου του Αγίου Χαραλάμπη που χρησιμοποιείται ως εξομολογητήριο, 2) δώδεκα μεγάλες φορητές εικόνες του τέμπλου, 3) οκτώ μικρές εικόνες προσκυνηταρίου, 4) τρεις εσταυρωμένους διαφόρων μεγεθών και 5) ένα επιτάφιο θρήνο. Τις πληροφορίες αντλώ από βεβαίωση που φυλάσσεται στον υπηρεσιακό φάκελο του Κ. Αρτέμη στην Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών.

Από τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου μία μόνον έγινε με βάση ξυλογραφία του Carolsfeld, η τοιχογραφία την οποία ο Δημήτριος Βερρύκιος στο

βιβλίο του, *Ο ιερός ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου [Παναγίτσα] Παλ. Φαλήρου*, Αθήνα 2000, σ. 62 τιτλοφορεί: η «ἐν πολλαῖς ἁμαρτίαις περιπεσοῦσα γυνή». Την παράσταση στο βόρειο τοίχο του παρεκκλησίου υπομνηματίζει η εξής επιγραφή: ΜΗ ΑΠΩΣΗ ΜΕ ΜΗΔΕ ΒΔΕΛΥΞΗ / CΩΤΗΡ ΜΟΥ ΑΛΛΑ ΔΕΞΑΙ ΜΕ / ΜΕΤΑΝΟΟΥCΑΝ ΚΑΙ CΩCON ΩC / ΜΟΝΟC ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΟC (Κάθισμα όρθρου Μεγάλης Τετάρτης). Στην ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 189 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 135) εικονογραφείται η ευαγγελική περικοπή Λουκ. 7, 44-50. Ο Αρτέμης δεν αντιγράφει δουλικά την ξυλογραφία· διευρύνει τον αριθμό των προσώπων που συμπαρίστανται (βλ. την εικόνα στο βιβλίο του Βερρύκιου [*ό.π.*]).

Στο νότιο τοίχο του παρεκκλησίου ζωγράφισε ο Αρτέμης την παραβολή του ασώτου, την επιστροφή του. Μονόστιχη επιγραφή γράφεται κάτω από την παράσταση: ΠΑΤΕΡ ΗΜΑΡΤΟΝ ΚΑΙ ΕΝΩΠΙΟΝ COY ΚΑΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΑΞΙΟC ΚΛΗΘΗΝΑΙ ΥΙΟC COY ΛΟΥΚ. ΙΕ, 18-19. Ο Αρτέμης δεν δανείζεται από την εικονογραφημένη Βίβλο του Carolsfeld, στην οποία συνήθως καταφεύγει και στην οποία υπάρχει *η παραβολή του ασώτου* (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 198 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 143). Του ανήκει η σύνθεση ή τη δανείζεται από αταύτιστο δυτικό έργο; Η παραβολή αναπτύσσεται σε δύο τμήματα εκατέρωθεν παραθύρου: στο αριστερό σχεδιάζεται ο πατέρας του ασώτου ολόσωμος, όρθιος να υποδέχεται τον υιό του με τα χέρια απλωμένα στα πλάγια, και στο δεξιό ο υιός αποστεωμένος, ρακένδυτος με το κεφάλι σκυφτό να στηρίζεται στο δεξιό του χέρι και σε αναπτυγμένο τοπίο με δέντρα και χοίρους. Ο πατέρας θυμίζει το Θεό της Δημιουργίας του κόσμου (βλ. και σχέδιο αρ. 52 στο βιβλίο του Παπαστάμου, *ό.π.*)· πρόκειται για συμφυρμό δύο παραστάσεων, του Θεού και του πατέρα του ασώτου· συμφυρμός που ενθαρρύνθηκε από το ευαγγελικό χωρίο: «πάτερ, ἥμαρτον εἰς τὸν οὐρανὸν καὶ ἐνώπιόν σου». Η τοιχογραφία του παρεκκλησίου δημοσιεύεται στο βιβλίο του Βερρύκιου, *ό.π.*, σ. 61. Και εδώ δείχνει ο Αρτέμης την απαρέσκειά του για τη βυζαντινή τέχνη ή την άγνοιά του.

Δημήτριος Πελεκάσης και η ναζαρηνή τέχνη

Σε παλαιότερη εργασία μάς δόθηκε η ευκαιρία να αναφερθούμε στις πηγές έμπνευσης και δημιουργίας αλλά και στο στυλιστικό δυισμό στο έργο του Δ. Πελεκάση· στις σχέσεις του με τη δυτική τέχνη: την ιταλική, τη φλαμανδική, τη ναζαρηνή (Γ. Ρηγόπουλος και άλλοι, *Δημήτριος Σπυρίδωνος Πελεκάσης. Ζωγράφος*, Αθήνα 2001, σσ. 26 κ.ε. και σποράδην). Εδώ περιοριζόμαστε στην ανάδειξη των σχέσεων του Πελεκάση μ' ένα κορυφαίο καλλιτέχνη της ναζαρηνής τέχνης, τον Julius Schnorr von Carolsfeld.

Α. Ναός Αγίου Γεωργίου Κυψέλης

1) *Η προσευχή του Χριστού στον κήπο της Γεθσημανής* (Ματθ. 26, 39-44). Στην προαναφερθείσα μελέτη μας (Ρηγόπουλος, *ό.π.*, σ. 49 κ.ε.) γράψαμε για την εν λόγω παράσταση: «Στο πέτασμα της Ωραίας Πύλης η προσευχή του Χριστού έχει απομακρυνθεί εντελώς από την παραδοσιακή διατύπωση του θέματος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη... Αντίθετα, το στυλ και η σύνθεση ενθαρρύνουν να αναζητήσουμε τις εικαστικές αφορμήσεις του ζωγράφου μας σε έργα των Ναζαρηνών». Και πιο κάτω ομολογούσαμε την αδυναμία μας να προτείνουμε συγκεκριμένο έργο Ναζαρηνού καλλιτέχνη ως πρότυπο. Σήμερα είμαστε σε θέση να προτείνουμε ως πρότυπο ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 208 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 152). Από την ξυλογραφία δεν αντιγράφει ο Πελεκάσης τους στρατιώτες που σχεδιάζονται πίσω και δεξιά. Αναπαράγει όμως πιστά και την ομάδα των μαθητών σε πρώτο επίπεδο και τον άγγελο που επιδεικνύει στον Χριστό γονυπετή το Σταυρό. Προβλήματα σημαντικά για τον Carolsfeld που σχετίζονται με το χειρισμό του φωτός και της σκιάς δοκιμάζει να αξιοποιήσει και ο Πελεκάσης (Schahl, *ό.π.*, σσ. 105-106).

2) *Ανάσταση του Χριστού* (Ματθ. 28, 2-4) στο δωδεκάορτο του τέμπλου. Και για το θέμα αυτό δεν είχαμε προτείνει δυτικό έργο ως πρότυπο στο βιβλίο μας (Ρηγόπουλος, *ό.π.*, σ. 43). Είναι γεγονός όμως ότι ο Πελεκάσης αντέγραψε με ακρίβεια τον ανιστάμενο Χριστό, τον άγγελο στο χείλος της λάρνακας και τους δύο στρατιώτες που εικονίζονται μπροστά από τη λάρνακα από ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 218 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 162).

Β. Ναός της Αναστάσεως ή των Εξ, Χολαργός-Παπάγου

1) *Αδελφοκτονία* (Γεν. 4, 8-15). Στο βιβλίο μας για τον Πελεκάση (ό.π., σσ. 75-76, εικ. 22) από παραδρομή εκλάβαμε την *Αδελφοκτονία* ως *την πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο.* Ότι όμως πρόκειται για το θέμα της *Αδελφοκτονίας* φαίνεται και από τη σύγκριση της σχετικής παράστασης με την ομόθεμη σε ξυλογραφία του Carolsfeld (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 13 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 13). Σημειώσαμε στη μελέτη μας για τον Πελεκάση (ό.π.) τη σχεδιαστική ικανότητα του ζωγράφου στην απόδοση του τολμηρού συμπλέγματος του Κάιν και του Άβελ. Οι επεμβάσεις του Πελεκάση αφορούν τον περιβάλλοντα χώρο.

2) Εκτός από την *Αδελφοκτονία* οι εξής σκηνές από τη Γένεση μιμούνται έργα του Carolsfeld: α) οι Πρωτόπλαστοι κρυπτόμενοι, β) η εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο και γ) η θυσία του Κάιν και του Άβελ (*Die Bibel in Bildern* 1983, εικ. 9, 10 και 13 και *Treasury of Bible* 1999, εικ. 9, 10 και 13). Πρβλ. τις ανάλογες τοιχογραφίες στο ναό της Χρυσοσπηλιώτισσας για τις οποίες βλ. πιο πάνω.

Οι διαπιστωτικές παρατηρήσεις μου για την υποδοχή του έργου του Carolsfeld από τους Νεοέλληνες ζωγράφους αποτελούν μόνο μια απλή καταγραφή και ένα βραχύ εικονογραφικό σχόλιο. Δεν αξιολογούμε τους λόγους αυτής της υποδοχής και αποδοχής κατά το τέλος του 19ου και κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Η ευκαιριακή και αποσπασματική αλλά και η μικρής έκτασης έρευνα που πραγματοποιήσαμε δεν μας επιτρέπει να διατυπώσουμε τελικά συμπεράσματα και ασφαλείς αξιολογικές εκτιμήσεις. Δεν γνωρίζουμε το εύρος των εν λόγω επιρροών· την ποικιλία τους και το βαθμό απόκλισης από τα έργα του Carolsfeld. Δεν εξηγήσαμε γιατί προτιμήθηκε το έργο του Carolsfeld, ενώ παράλληλα σημειωνόταν η επιστροφή στη βυζαντινή εικαστική παράδοση.

Είναι μονομερής τουλάχιστον αντιμετώπιση να εξετάζεται το καλλιτεχνικό κίνημα των Ναζαρηνών σε αντιπαράθεση με ό,τι συνιστά το περιεχόμενο της βυζαντινής τέχνης και να μη συνεκτιμάται σε συνάρτηση με την αισθητική της πρόσληψης και τα αισθητικά κριτήρια του παρατηρητή, όπως διαμορφώθηκαν μέσα στα πλαίσια των ανατροπών, των ρήξεων, των απορρίψεων και ασυνεχειών που συντελέστηκαν κατά τον 20ό αιώνα και που οφείλονταν στην αλλεπάλληλη διαδοχή των καλλιτεχνικών κινημάτων και πρωτοπορειών.

Θέλω να πω ότι το ιδεολογικό και αισθητικό υπόβαθρο που υποστήριζε το 19ο αιώνα την προσφυγή στη ναζαρηνή τέχνη για τη «βελτίωση» της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης δεν είχε το ίδιο περιεχόμενο που να δικαιολογεί τη διάρκεια και την επαναληπτική χρήση της (της ναζαρηνής τέχνης) και κατά τον 20ό αιώνα.

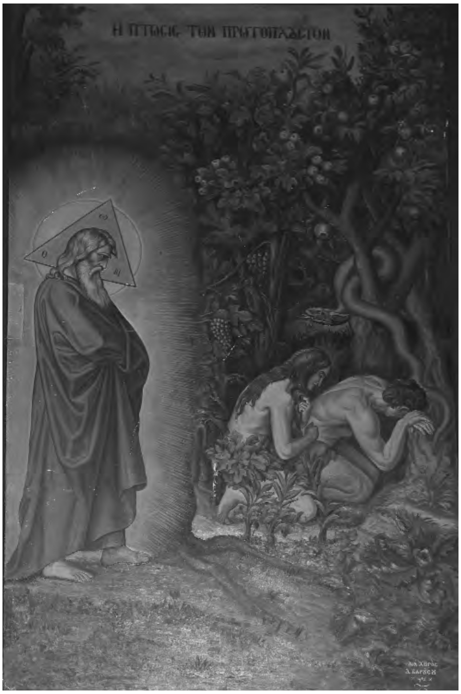
Περιορίζομαι το γε νυν έχον στην επισήμανση αυτή· η διαπραγμάτευσή της όμως θα χρειαστεί να γίνει αντικείμενο εκτενέστερης εξέτασης και σπουδής ενταγμένης σ' ένα ευρύτερο πλέγμα συνθηκών (κοινωνικών, πολιτιστικών και πολιτισμικών).

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

H.XLIV και H.XLV = C. Schuckmann, *Maarten de Vos*, Rotterdam 1996 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700, text, XLIV, plates, XLV-XLVI).

H.XXI = D. de Hoop Scheffer, *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, Amsterdam 1980 (Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700 XXI).

NHD Cornelis Cort = M. Selling, *Cornelis Cort*, ed. H. Leeflang, 3 vols, Rotterdam 2000 (The New Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700).



Εικ. 1. Δ. Καρούσος: Οι Πρωτόπλαστοι κρυπτόμενοι μετά το παράπτωμα. 1972. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 2. Julius von Carolsfeld: Οι Πρωτόπλαστοι κρυπτόμενοι μετά το παράπτωμα. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 3. Δ. Καρούσος: Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο. 1972. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 4. Julius von Carolsfeld: Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 5. Δ. Καρούσος: Η θυσία του Κάιν και του Άβελ. [1971 ή 1972].
Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 6. Julius von Carolsfeld: Η θυσία του Κάιν και του Άβελ. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 7. Δ. Καρούσος: Η υπόσχεση του Θεού στον Αβραάμ. [1971 ή 1972].
Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 8. Julius von Carolsfeld: Η υπόσχεση του Θεού στον Αβραάμ. 1860. Ξυλογραφία.

Εικ. 9. Δ. Καρούσος: Η θυσία του Αβραάμ. [1971 ή 1972]. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.





Εικ. 10. Julius von Carolsfeld: Η θυσία του Αβραάμ. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 11.
Δ. Καρούσος:
Ο Μωυσής
παραλαμβάνει
το Νόμο.
[1971 ή 1972].
Ελαιογραφία
σε μουσαμά.
Ναός
Χρυσοσπηλιώτισσας.
Οδός Αιόλου.
Αθήνα.



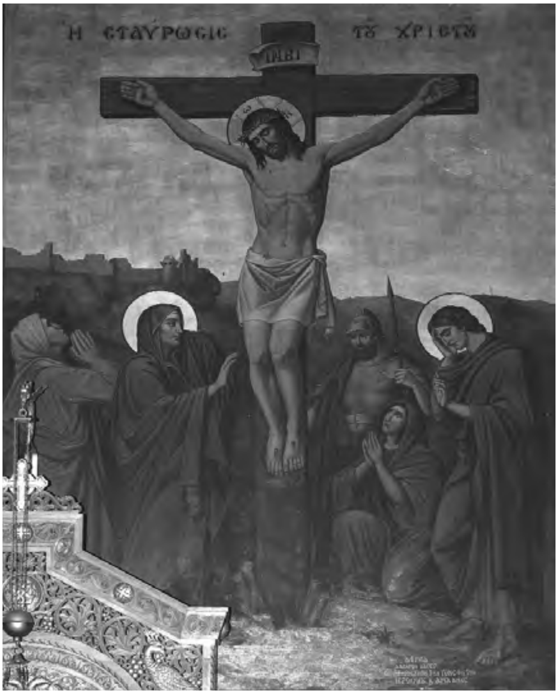
Εικ. 12. Julius von Carolsfeld: Μωυσής παραλαμβάνει το Νόμο. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 13. Δ. Καρούσος:
Εξέμεση του Ιωνά από το κήτος.
1971. Ελαιογραφία σε μουσαμά.
Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας.
Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 14. Δ. Καρούσος:
Αποκαθήλωση του Χριστού. 1971.
Ελαιογραφία σε μουσαμά.
Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας.
Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 15. Δ. Καρούσος: Σταύρωση. [1971 ή 1972]. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 16. Δ. Καρούσος: Ενταφιασμός Χριστού. 1972. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 17. Δ. Καρούσος: «Λίθος». [1971 ή 1972]. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 18. Julius von Carolsfeld: Πορεία Χριστού προς Εμμαούς. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 19. Δ. Καρούσος: Θαυματουργό ψάρεμα. [1971 ή 1972]. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Χρυσοσπηλιώτισσας. Οδός Αιόλου. Αθήνα.



Εικ. 20. Julius von Carolsfeld: Θαυματουργό ψάρεμα. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 21. Κ. Αρτέμης: Δεύτερη ημέρα της δημιουργίας. 1955-1968.
Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 22. Julius von Carolsfeld: Δεύτερη ημέρα της δημιουργίας. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 23. Κ. Αρτέμης: Γέννηση Χριστού και προσκύνηση ποιμένων. 1965. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 24. Julius von Carolsfeld: Γέννηση Χριστού και προσκύνηση ποιμένων. 1860. Ξυλογραφία.



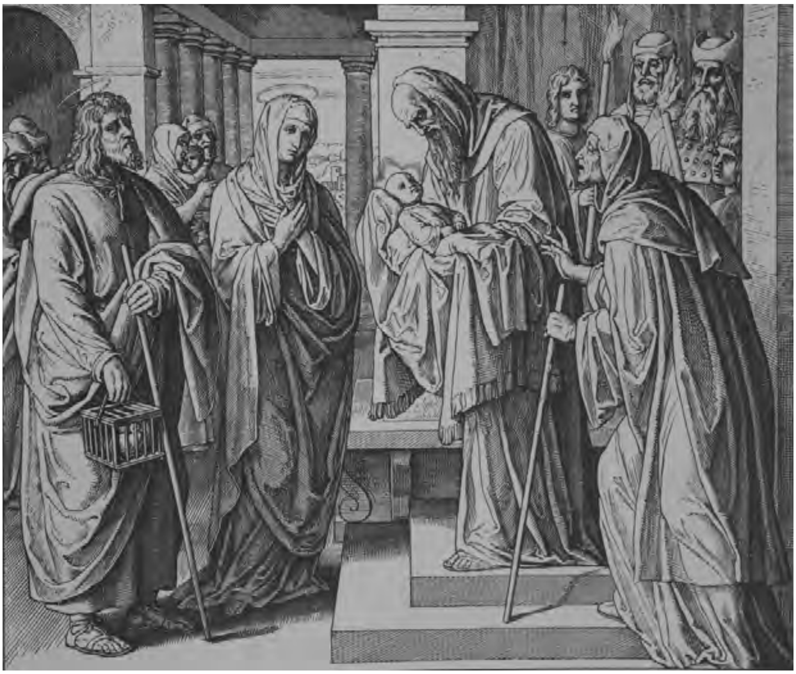
Εικ. 25. Κ. Αρτέμης: Ποιμένες, οι πρώτοι κήρυκες του Ευαγγελίου του Χριστού. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 26. Julius von Carolsfeld: Ποιμένες, οι πρώτοι κήρυκες του Ευαγγελίου του Χριστού. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 27. Κ. Αρτέμης: Υπαπαντή. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 28. Julius von Carolsfeld: Υπαπαντή. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 29. Κ. Αρτέμης: Προσκύνηση των Μάγων. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 30. Julius von Carolsfeld: Προσκύνηση των Μάγων. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 31. Κ. Αρτέμης: Ιωσήφ παίρνει εντολή από τον άγγελο να φύγει στην Αίγυπτο μαζί με τον Χριστό και τη Μητέρα του. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 32. Julius von Carolsfeld: Ιωσήφ παίρνει εντολή από τον άγγελο να φύγει στην Αίγυπτο μαζί με τον Χριστό και τη Μητέρα του. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 33. Κ. Αρτέμης: Φυγή στην Αίγυπτο. 1965. Ελαιογραφία σε μουσαμά.
Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 34. Julius von Carolsfeld: Φυγή στην Αίγυπτο. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 35. Κ. Αρτέμης: Βρεφοκτονία. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 36. Julius von Carolsfeld: Βρεφοκτονία. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 37. Κ. Αρτέμης: Χριστός δωδεκαετής στο ναό. 1955-1968.
Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



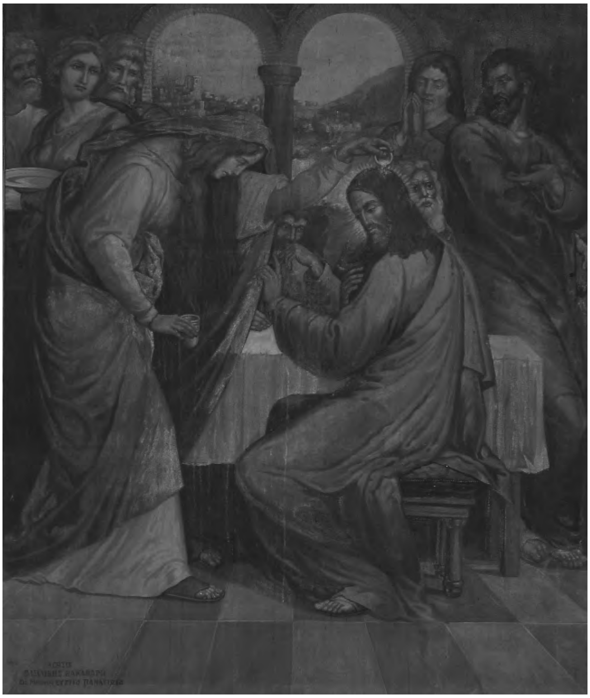
Εικ. 38. Julius von Carolsfeld: Χριστός δωδεκαετής στο ναό. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 39. Κ. Αρτέμης: Μεταμόρφωση του Σωτήρος. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 40. Julius von Carolsfeld: Μεταμόρφωση του Σωτήρος. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 41. Κ. Αρτέμης: Μυροφόρος μυρώνει τον Χριστό. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 42. Julius von Carolsfeld: Μυροφόρος μυρώνει τον Χριστό. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 43. Κ. Αρτέμης: Βαϊοφόρος. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά.
Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



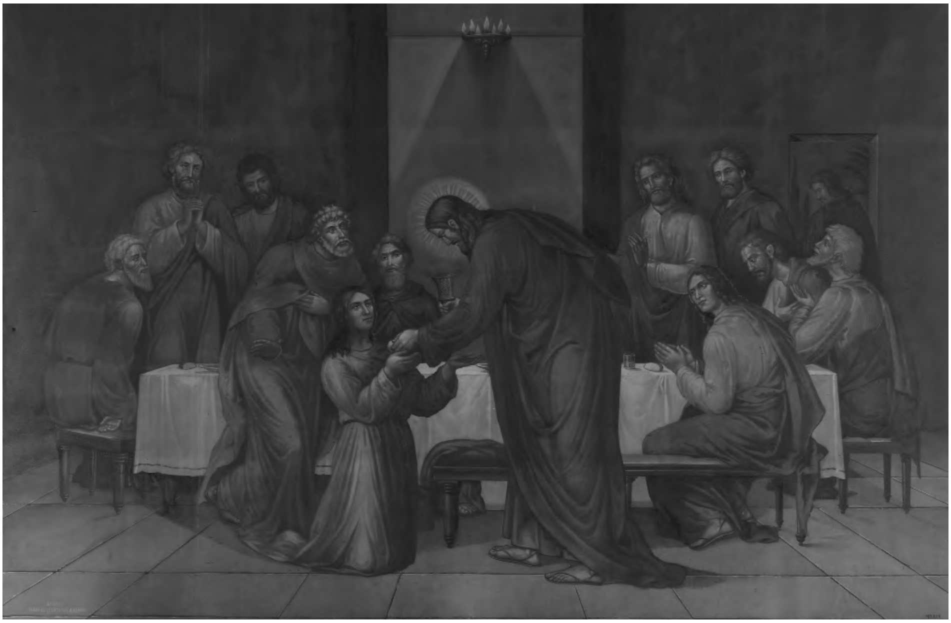
Εικ. 44. Julius von Carolsfeld: Βαϊοφόρος. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 45. Κ. Αρτέμης: Νιπτήρ. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 46. Julius von Carolsfeld: Νιπτήρ. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 47. Κ. Αρτέμης: Κοινωνία των Αποστόλων. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 48. Julius von Carolsfeld: Κοινωνία των Αποστόλων. 1860. Ξυλογραφία.



Εικ. 49. Κ. Αρτέμης: Σταύρωση Χριστού. 1955-1968. Ελαιογραφία σε μουσαμά.
Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 50. Κ. Αρτέμης: Ανάσταση του Χριστού. 1966. Ελαιογραφία σε μουσαμά. Ναός Ταξιαρχών. Πεδίον του Άρεως. Αθήνα.



Εικ. 51. Julius von Carolsfeld: Ανάσταση του Χριστού. 1860. Ξυλογραφία.

Κωνσταντίνος Στουπάθης

ΑΡΜΟΝΙΚΕΣ ΧΑΡΑΞΕΙΣ ΣΕ ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΔΕΟΜΕΝΗΣ/ΣΚΟΠΙΩΤΙΣΣΑΣ

Το όνομα της Παρθένου Μαρίας συνοδεύεται από μεγάλο αριθμό προσωνυμιών που της έχουν δοθεί. Στην ιστορία της τέχνης, έχουν διατυπωθεί και αναλυθεί ποικίλες απόψεις και θεωρίες σχετικά με τις εικαστικές αναζητήσεις και τον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες αποτύπωσαν τη μορφή και το μεγαλείο της, εικαστικά.

Με τον όρο «αρμονικές χαράξεις» αναφερόμαστε στην ανάλυση της εσωτερικής δομής ενός έργου, «χαράζουμε» δηλαδή την επιφάνεια του σε άξονες, γεωμετρικά σχήματα και ενότητες ανακαλύπτοντας τη δομή του, διαπιστώνοντας τον τρόπο με τον οποίο φτιάχτηκε και συνελήφθη από τον καλλιτέχνη. Η εσωτερική δομή ενός έργου είναι τέχνη διακριτική και μοιάζει με το ανθρώπινο σώμα, ή ένα οικοδόμημα[1] που εξωτερικά περνά απαρατήρητο, εσωτερικά όμως υποδεικνύει μία απόλυτα οργανωμένη σύλληψη.

Αν μελετήσει κανείς τα μυστικά που κρύβει ένα έργο τέχνης, αντιλαμβάνεται και την αξία του: Δεν υπάρχουν συνταγές κατασκευής σωστών έργων, αλλά υπάρχουν κανόνες αρμονίας και ισορροπίας – νόμοι αισθητικής.

Η σχετική ανακοίνωση έχει ως κύριο στόχο την αναφορά της ανάλυσης των συνθέσεων της Θεοτόκου, όπως αυτή αποτυπώθηκε σχεδιαστικά και ζωγραφικά μέσα από τη μελέτη έντεκα φορητών εικόνων της περιόδου από τον 16ο έως και τον 19ο αιώνα –διαφορετικής προέλευσης– και ανήκουν στον τύπο της Δεομένης-Σκοπιώτισσας, όπως είναι ευρύτερα γνωστή στη Ζάκυνθο.

Η δημιουργία ενός εικαστικού έργου ή συνόλου προϋποθέτει την ακολουθία μιας συγκεκριμένης πορείας από τη σύλληψη μέχρι την εκτέλεση και πραγματοποίησή του. Η αγιογραφία (και κάθε τέχνη), για να είναι αρμονική, απαιτεί το σωστό σχεδιασμό, την άριστη διάταξη των επί μέρους τμημάτων, την τήρηση συγκεκριμένων μεγεθών και αναλογιών, την κυριαρχία οργανωτικών κανόνων[2].

---

1. Μπουλώ Σ., *Η Κρυφή Γεωμετρία των Ζωγράφων-Εσωτερικές Δομές*, Κείμενα Εικαστικών Καλλιτεχνών 7, Press Line, Αθήνα 2002, σ. 9.

2. Στουπάθης Κ., *Αρμονικές Χαράξεις - Μετρική Ανάλυση, σημειώσεις εργαστηριακού Μα-*

Η ανάλυση των σχημάτων και των σχέσεων στα έργα με γεωμετρικές μεθόδους συμβάλλει στην κατανόηση της δομής τους και εκφράζει τη σαφήνεια της διατύπωσης. Πρακτικά (σώζονται άλλωστε αρκετά παραδείγματα σε κρατικά μουσεία και ιδιωτικές συλλογές) διαπιστώνουμε ότι τα ανθίβολα, τα προκαταρκτικά σχέδια, τα δοκίμια μιας φορητής εικόνας, δεν ζωγραφίζονταν τυχαία αλλά είχαν ως πρότυπο τη συμμετρία και την αρμονία στις συνθέσεις, όπως απαντάται ως μουσικότητα, ρυθμός και συμμετρία στην ίδια τη φύση[3], υποταγμένα όμως στις αρχές της Βυζαντινής αγιογραφίας.

Στο Μετόχι της Παναγίας Φανερωμένης Αιγίνης φυλάσσεται η εικόνα της Παναγίας Φανερωμένης (Εικ. 1) –που χρονολογείται κατά προσέγγιση στο τέλος του 17ου αι.– και σύμφωνα με τις γραπτές πηγές[4] (εφημερίδα *Κήρυξ* Αίγινας, άρθρο κ. Ανδρούτσου[5]) ανακαλύφθηκε από τον μοναχό Παρθένιο της Ιεράς Μονής Χρυσολεόντισσας. Ενδέχεται να περιήλθε στα χέρια του μοναχού Ανθίμου το 1830, όταν έσκαψε το αγρόκτημα της πατρικής του περιουσίας και ανακάλυψε δύο στοές οι οποίες αποτελούν μέχρι σήμερα τόπο προσκυνήματος του ιερού αυτού κειμηλίου.

Η εικόνα ανήκει στον τύπο της Παναγίας Δεομένης: Η Θεοτόκος αποδίδεται σε στάση ¾, κλίνει την κεφαλή, σε προτομή, με κύριο γνώρισμα τα σταυρωμένα στο στήθος χέρια και τους μεγάλους αμυγδαλόσχημους οφθαλμούς. Μετά από εφαρμογή αρμονικών χαράξεων σε σύνολο εικόνων της ίδιας θεματογραφίας έγινε σαφές ότι οι αγιογράφοι χρησιμοποιούν συγκεκριμένη μεθοδολογία δόμησης των έργων τους:

Η «Φανερωμένη»[6] ως σύνθεση βασίζεται στην εφαρμογή των Χρυσών τομών[7] (ΧΤ1, ΧΤ1′ και ΧΤ2, Χτ2′ κάθετα και οριζόντια) θεωρώντας το περί-

---

θήματος, Τμήμα Τεχνικών Συντήρησης Έργων Τέχνης, ΙΕΚ Ηλιούπολης, Αθήνα 2001, 2004.

3. Ghyka M., *The Geometry of Art and Life*, Dover Publications, New York, σσ. 87-98.

4. Αγγελόπουλος Σ., *Η Παναγία η Χρυσολεόντισσα. Το μετόχι η Παναγία η Φανερωμένη*, εκδόσεις Σκαραβαίος, Αθήνα 2000, σ. 135.

5. Αγγελόπουλος Γ., *Η Παναγία η Χρυσολεόντισσα*, σ. 135, όπου αναγράφεται μόνο το επώνυμο του συγγραφέα.

6. Στουπάθης Κ., «Η φορητή εικόνα της Θεοτόκου Δεομένης Αιγίνης: Η κατάσταση συντήρησης και διατήρησης του ιερού κειμηλίου του Μετοχίου Παναγίας Φανερωμένης και η εικονολογική ανάλυση του θέματος», *Αιγιναία*, τεύχος 7, Αίγινα 2003, σ. 116.

7. Η χρυσή τομή (φ) είναι η πιο αρμονική διαίρεση ενός ευθύγραμμου τμήματος (γ) σε δύο άνισα τμήματα που διατηρούν όμως αρμονική σχέση. Τα δύο μέρη έχουν μια συγκεκριμένη μαθηματική αναλογία. Για την ακρίβεια, ο λόγος του κοντύτερου τμήματος (β) προς το μεγαλύτερο (α) είναι ίσος με το λόγο του μεγαλύτερου τμήματος προς το μήκος όλου του ευθύγραμμου τμήματος, δηλαδή $β/α = α/γ$. Από την αρχαιότητα θεωρείται ιδανικό αισθητικής, κάλλους και αρμονίας. Στα έργα τέχνης χρησιμοποιείται συχνά το χρυσό ορθογώνιο, η βάση του οποίου είναι η χρυσή τομή του ύψους του. Η φ καταλαμβάνει τα 2/3 κάθε πλευράς (κατά προσέγγιση) ενώ $φ = 1,618$.

γραμμα του έργου ως το παραλληλόγραμμο ΕΖΗΘ. Τα διαστήματα Δ και Δ′ είναι απολύτως ίσα, ενώ η κεφαλή κλίνεται με σημείο αναφοράς ένα σκαλινό τρίγωνο. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου έχουν ζωγραφιστεί πάνω σε παράλληλους άξονες, ενώ οι πτυχές του μαφορίου δεν είναι τίποτε άλλο από τόξα που κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή από το πρώτο επίπεδο (χέρια) στο δεύτερο (φωτοστέφανος) καταλήγοντας στο πρόσωπο (μειδίαμα).

Ο τύπος της Δεομένης γνωρίζει παραλλαγές: Ο αγιογράφος που έφτιαξε τη Δεομένη του 17ου αι.[8] (Εικ. 2) έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην πινελιά (ψιμυθιές) και στο χρώμα. Οι χρυσές τομές τέμνονται σε σχήμα σταυρού σχηματίζοντας το τετράεδρο ΑΒΓΔ και η αναλογία (το άνοιγμα) των χεριών είναι ίση με το μήκος των οφθαλμών. Τα δύο νέα στοιχεία που εντοπίζουμε είναι:

1) Οι μυτερές απολήξεις του φωτοστέφανου, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ακτίνες του κύκλου του ανθιβόλου.

2) Η ιδιαίτερα μεγάλη αναλογία του λαιμού και στατικότητα σε σχέση με το πρόσωπο.

Ο τύπος της Δεομένης είναι μία παραλλαγή της «Κεφαλής της Θεοτόκου». Σε εικόνα της Συλλογής της Εστίας Νέας Σμύρνης (Εικ. 3) η Θεοτόκος του 1717 στο κατώτερο τμήμα φέρει την επιγραφή του Ακάθιστου Ύμνου *Χαίρε ότι υπάρχεις βασιλέως καθέδρα* και στον χρυσό στικτό κάμπο την επιγραφή (CΚΟ)Π(Ι)ΟΤΙCC(Α), που παραπέμπει σε προέλευση από τη Ζάκυνθο και συγκεκριμένα στο γνωστό μοναστήρι στο οποίο μαρτυρεί ο Ντίνος Κονόμος ότι προϋπήρχε το 15ο αιώνα. Η σύνθεση διαρθρώνεται με βάση την εκ δεξιών διαγώνιο (εκεί ακουμπά η κλίση της μύτης-ορθογώνιο τρίγωνο) και τα ¾ του προσώπου εγγράφονται σε ένα νοητό τετράεδρο.

Στην εικόνα της Συλλογής Ν. Κολυβά[9] (Εικ. 4), που εκτίθεται στο μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, έχουμε μία εκδοχή της Βυζαντινοκρητικής Σχολής. Η επιγραφή δεν γράφει Σκοπιώτισσα, παρότι ανήκει εικονολογικά, αλλά Αναφωνήτρια (Ι. Μ. Αναφωνήτριας Ζακύνθου). Το έργο, σύμφωνα με μία επιγραφή στην πίσω όψη, μαρτυρείται ότι είναι «τουλάχιστον 300 ετών» και ότι συντηρήθηκε το 1636 από τον Θεόδωρο Πουλάκη. Ο αγιογράφος χρησιμοποιεί τους πλάγιους και παράλληλους άξονες για να κερδίσει σε ρυθμό και δυναμική το έργο του (Εικ. 4α): Το σώμα χαρακτηρίζεται από έντονη γεωμετρικότητα, ενώ σχηματοποιημένος είναι ο ώμος δεξιά, εκεί που ο αγιογράφος άφησε περισσότερο κενό χώρο (τρίγωνο).

8. Είχε εκτεθεί από το Αρχαιοπωλείο Γ. Ρούσσου στην έκθεση «Ο Χρόνος στην Τέχνη», Σωματείο Αρχαιοπωλών, Αθήνα 2000.

9. Τα ιστορικά στοιχεία και το πληροφοριακό υλικό, που παρατίθενται, καταγράφονται στο αρχαιολογικό δελτίο της εικόνας στο αρχείο του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, όπως διατέθηκε κατόπιν άδειας από τη Διευθύντρια κ. Κ. Δεμέτη, την οποία ευχαριστώ θερμά.

Η εμφάνιση μιας σαφούς εικονοπλασίας που συνέδεε τη Θεοτόκο με το Βυζαντινό κράτος διαμορφώθηκε τον 9ο και 10ο αιώνα. Κατά τη βασιλεία του Λέοντος ΣΤ′ του Σοφού (886-912), η Θεοτόκος εικονίζεται σε προτομή. Στο αριστουργηματικό εξάπτυχο του Σινά γίνεται αναφορά στις εικόνες της Δεομένης της Κωνσταντινούπολης με το περίλυπο ύφος[10], όπου μιλάμε για μια διαφορετική εικαστική απόδοση.

Οι εικόνες που προαναφέρθηκαν διαφέρουν σημαντικά από τον καθιερωμένο τύπο της δεομένης στα βυζαντινά κοσμήματα, νομίσματα και φυλακτά, όπου η Θεοτόκος σε προτομή εκτείνει συμμετρικά τις παλάμες (π.χ. στο λίθινο μετάλλιο του 11ου αι. του μουσείου Victoria & Albert).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει μία εικόνα της Παναγίας Σκοπιώτισσας[11] που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα και ανήκει στη Συλλογή Γ. Τσακύρογλου (Εικ. 5). Εδώ τα χαρακτηριστικά έχουν αποδοθεί με λεπτότητα και οι σκιές κάτω από τους οφθαλμούς έχουν μία κλίση προς τα έξω παρά προς το κέντρο του προσώπου. Το πρόσωπο αναδεικνύεται ανάμεσα σε δύο καντήλια. Μία τεχνική ιδιαιτερότητα αφορά τη χάραξη της προετοιμασίας με αιχμηρό εργαλείο σε όλα τα σημεία πλην του προσώπου και των χεριών. Είναι φανερό ότι και χρωματικά (φύλλο ασημιού στα καντήλια και την κορώνα) μιμείται ασημοκάλυψη, άρα προγενέστερο θαυματουργό πρότυπο.

Οι χρυσές τομές ΧΤ1, ΧΤ2, Χτ1′, Χτ2′ εγκλωβίζουν τα ¾ του προσώπου. Η σύνθεση βασίζεται σε μία κυκλική διάταξη (σύμφωνα με τα βέλη).

Στη Στέψη της Θεοτόκου της Αγίας Τριάδας Μήλου (Εικ. 6) έχουμε ολόσωμη απόδοση της Δεομένης, η οποία όμως κλίνει την κεφαλή αντίθετα από όλες τις εικόνες που έχουμε δει έως τώρα.

Η δυτικότροπη σύνθεση βασίζεται στην εναλλαγή πλάγιων αξόνων που δημιουργούν ένα πεντάγωνο, στην έμφαση στην προοπτική, και τα πρόσωπα έχουν αγιογραφηθεί σε συμμετρική διάταξη. Όπως λέμε στις αρμονικές χαράξεις, έχουμε συμμετρική αξονικότητα. Η Θεοτόκος εντάσσεται σε ένα νοητό εξάγωνο. Αν απομονώναμε τη Θεοτόκο σε μπούστο, θα είχαμε μία Σκοπιώτισσα.

Η μορφή της Θεοτόκου Δεομένης είναι στραμμένη πλαγίως όχι μόνο σε παραστάσεις της Ανάληψης του Κυρίου, αλλά και της Δέησης[12] μέσα από έ-

---

10. Carr Weyl A., «Η Δημόσια Λατρεία», περ. *Επτά Ημέρες*, εφημ. *Η Καθημερινή της Κυριακής*, τ. 13/8, Αθήνα 2000.

11. Θα ήθελα να εκφράσω ευχαριστίες στην επιμελήτρια της μουσειακής συλλογής Γ. Τσακύρογλου κ. Θ. Αναγνωστοπούλου για τη χορήγηση άδειας φωτογράφισης και μελέτης των εικόνων της Θεοτόκου Δεομένης στην Εστία Νέας Σμύρνης.

12. Βάσει αδείας δημοσίευσης και ανακοίνωσης στο συνέδριο από την Έφορο της 20ης ΕΒΑ κ. Ζωή Μυλωνά. Η εικόνα αυτή ανήκει στη Συλλογή της Μητρόπολης Ζακύνθου και Στροφάδων και συντηρήθηκε στο παρελθόν από το συντηρητή κ. Μ. Θεοδόση.

να παράδειγμα που χρονολογείται στο πρώτο μισό του 17ου αι. (Εικ. 7) και ανήκει στη συλλογή των εκκλησιαστικών κειμηλίων της Μητροπόλεως Ζακύνθου[13]: Η διατήρηση του μονού αριθμού 3 –του Τριμόρφου– παρέχει τη δυνατότητα συμμετρίας στην εικόνα. Μία σύνθεση, που αν διαιρεθεί στις βασικές χρυσές τομές και στις δευτερεύουσες (χρυσές τομές των χρυσών τομών), δείχνει απόλυτη οργάνωση του σχεδίου.

Χαράσσοντας το Μέσον κάθε πλευράς (Εικ. 7α) του τετράεδρου ΑΒΓΔ (έχουμε το Μ και Μ′), βλέπουμε ότι ο Ευλογών εντάσσεται σε ρόμβο. Διαιρώντας σε επιμέρους τμήματα (μέσον Κ και Κ′), βλέπουμε ότι οι μορφές του Ιωάννη και της Θεοτόκου οριοθετούνται και στυλιστικά: Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται τρίγωνα (αυτά με πορτοκαλί χρώμα) πάνω και μέσα στα οποία ακουμπούν όλα τα ζωγραφισμένα στοιχεία: Από το σημείο Ο και με ακτίνα το ΟΜ χαράχθηκε ημικύκλιο από τον αγιογράφο με σκοπό να διατηρήσει κενά τμήματα στις γωνίες κάνοντας τη σύνθεση να αναπνεύσει. Συχνά οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τους διαγώνιους άξονες, για να δώσουν ρυθμό, και προεκτείνουν νοητά κάποια σταθερά σημεία.

Συνεπώς, προεκτείνοντας τους άξονες στα δάκτυλα της Θεοτόκου βλέπουμε ότι γράφουν στο μέτωπο του Ιωάννη, στη μύτη και στο λαιμό (Ια′) και αντίθετα. Μία άλλη τεχνική ιδιαιτερότητα είναι ότι ο άγιος Ιωάννης δέεται με το χέρι στο στήθος, ενώ η Θεοτόκος πλαγίως. Και πραγματικά γεννιέται το ερώτημα: «μέσα από την παράδοση της θρησκευτικής ζωγραφικής με αυστηρά γεωμετρικά δεδομένα τι περιθώρια έχει να πρωτοπορήσει ο νεώτερος καλλιτέχνης;»

Ακόμη και σε μικρές εικόνες της Δεομένης[14] του 18ου αι. (Εικ. 8) διακρίνει κανείς ακρίβεια και άνεση διάρθρωσης σχεδίου: με οδηγό τη διαγώνιο ΓΒ ο αγιογράφος συνθέτει το πρόσωπο, ζωγραφίζοντας με βάση τους παράλληλους άξονες, ενώ χρησιμοποιεί το ακόλουθο τέχνασμα: Τοποθετεί τα χέρια (αριστερά) αντίθετα από τη στροφή της κεφαλής. Η τήρηση συγκεκριμένων αναλογιών φαίνεται και στον άξονα ΓΔ, όπου το διάστημα 0-1 = 3-4 και συνεπώς η παλάμη στο μήκος είναι δύο φορές μεγαλύτερη. Τα χέρια κατευθύνουν το βλέμμα του θεατή, διαγράφοντας σύμφωνα με τα τόξα διαδρομή σχήματος 8. Ο βασικός οδηγός είναι όχι μόνο το έντονο χρώμα του χιτώνα, αλλά και το φως που πέφτει από αριστερά.

Φυσικά υπάρχουν και περιπτώσεις που τα χέρια αλλάζουν θέση προς χάρη της αισθητικής. Η σύγκριση στοιχείων της σύνθεσης και η ανάλυση των μεγάλων (όγκων) μεγεθών σε επί μέρους γεωμετρικά σχήματα όπως και επι-

13. Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου*, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Ζάκυνθος 1997, σ. 138.

14. Ο.π., στο αρχείο που διατηρείται στην 20ή ΕΒΑ.

μερίζοντας σε μικρότερα οδηγούν στην επαγωγική διαδικασία[15]. Αυτή που ο ίδιος ο καλλιτέχνης είχε υπόψη του καταμερίζοντας τους άξονες, τις χρωματικές ενότητες, τις φόρμες σε συγκεκριμένα σημεία του ζωγραφικού πλάνου.

Ο τύπος της Δεομένης, όπως διαπιστώνει ο καθηγητής Κ. Καλοκύρης[16], εντοπίζεται σε βυζαντινά μνημεία της Δύσεως (Ρώμης, Βενετίας, Ραβέννας). Στα Επτάνησα λόγω ενετικής κατοχής υιοθετείται ένας άλλος τύπος, αυτός της περίλυπης μητέρας του Ιησού (M. dolorosa): Σε σχέση με τη Δεομένη Θεοτόκο, ακόμη και στον εικονολογικό τύπο της Σκοπιώτισσας, διαφέρει τόσο ως προς το ύφος όσο και προς το ρόλο της. Ταυτίζεται με τη διατύπωση του Φ. Κόντογλου[17], ότι η Θεοτόκος είναι ολιγόλαλη, ασχημάτιστη (απροσποίητη, που δεν κρύβει τα αισθήματα της).

Ο Παναγιώτης Πλαίσας Νίκας, αγιογράφος του 19^{ου} αιώνα νεοκλασικιστής, χρησιμοποιεί την τεχνική της αυγοτέμπερας (Εικ. 9): η σύνθεση βασίζεται στη ζωγραφική του φωτοστέφανου στο διάστημα μεταξύ των Χρυσών Τομών. Διατηρεί τον κεντρικό άξονα των ¾, παρ' όλο που τα χέρια αποδίδονται μετωπικά, παρέχοντας την εντύπωση ζυγαριάς ή πυραμίδας[18]. Η ασύμμετρη αυτή ισορροπία δεν είναι τυχαία: Τα χέρια δεν σταυρώνονται, δεν μεσιτεύουν αλλά σφίγγονται, οι οφθαλμοί δεν κοιτούν το θεατή και το μειδίαμα της Σκοπιώτισσας απουσιάζει. Γιατί διαφοροποιείται όμως η Σκοπιώτισσα;

Το Θεοτοκωνύμιο *Παναγία η Σκοπιώτισσα*, όπως ειπώθηκε, δηλώνει γεωγραφική θέση και καταγωγή από την Ι. Μονή του Βουνού Σκοπός ΝΑ της πόλης της Ζακύνθου. Το καθολικό της Μονής Παναγίας Σκοπιώτισσας κτίστηκε το 1624, ενώ από ένα παλιό βιβλίο τυπωμένο στη Βενετία το 1761 μαθαίνουμε ότι η ανοικοδόμηση του ναού αντιμετωπίστηκε με μεγάλη προθυμία λόγω αναγκών στέγασης της φορητής εικόνας της Σκοπιώτισσας[19].

Σύμφωνα με την παράδοση, όπως αναγράφει ο Λεωνίδας Ζώης[20], η πρώτη εικόνα της Σκοπιώτισσας ανήκε στον τύπο της Οδηγήτριας δωρίθηκε το 1341

15. Αντωνοπούλου Ν., Κούρτης Κ., Παπαδάκης Χ., *Ελεύθερο σχέδιο*, Α και Β' Τάξη 1^{ου} κύκλου, Τομέας Εφαρμοσμένων Τεχνών, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Αθήνα 1999, σ. 121.

16. Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 56.

17. Κόντογλου Φ., *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, Αστήρ, τόμος Β', Αθήνα 1996, περί του ήθους της, σ. 403.

18. Αντωνοπούλου Ν., κ.ά., *όπ.π.*, σ. 45, παραδείγματα με κοινό χαρακτηριστικό αυτό της ασύμμετρης ισορροπίας όπου οι ισοβαρείς όγκοι μοιράζονται σε άνιση απόσταση από τον κεντρικό άξονα του κάδρου της ζωγραφικής επιφάνειας.

19. Μυλωνά Ζ., «Το Καθολικό της Μονής Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο», στο *Μονές της Ζακύνθου, Ιστορία-Αρχιτεκτονική-Τέχνη*, Επιστημονική Ημερίδα, 16 Νοεμβρίου 1996, Ιερά Μητρόπολη Ζακύνθου και Στροφάδων, Ζάκυνθος 1998, σ. 69.

20. Ζώης Λ., «Η εικών της Θεοτόκου Σκοπιώτισσης», εφημ. *Ζακυνθινή Φωνή*, αρ. φύλ.

στην εκκλησία της Σκοπιώτισσας από τον αυτοκράτορα του Βυζαντίου Ανδρόνικο Γ΄ Παλαιολόγο (1328-1341), ενώ αρχικά βρισκόταν στη μονή των Βλαχερνών της Κωνσταντινούπολης. Από συμβόλαιο του 1687, που δημοσίευσε ο ίδιος, προκύπτει ότι η εικόνα μεταφέρθηκε στα μέσα του 15ου αι. από τη Μονή Σκαφιδιάς της Πελοποννήσου στη Ζάκυνθο.

Όπως αναφέρει η αρχαιολόγος Αγάπη Καρακατσάνη[21] ο τύπος της Σκοπιώτισσας που επικράτησε μεταγενέστερα φαίνεται ότι ανήκει σε προγενέστερη εικόνα που προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη. Επίσης, όπως επισημαίνει η Ιωάννα-Άννα Γουήλ Μπαδιεριτάκη[22], ενδέχεται να πρόκειται για δυτική ερμηνεία εικόνας ορθόδοξου προτύπου με βυζαντινό ύφος. Αυτό πιστοποιείται και από ιδιωτικές εικόνες, ακόμη και λαϊκής τεχνοτροπίας, έργα τα οποία λόγω μη εξοικείωσης των δημιουργών με την αγιογραφία αποτελούν κατά προσέγγιση αντίγραφα (Εικ. 9α). Σε αρκετές Σκοπιώτισσες ο κάμπος είναι σκούρος, ενώ σε άλλες χονδροκόκκινος[23] και στις αγιογραφίες επαγγελματιών με φύλλο ασημιού ή χρυσού.

Εραλδικά κάθε στέμμα έχει μία στεφάνη και μετά από πάνω ελάσματα που ανάλογα με το βαθμό διαμορφώνονται. Το ίδιο ισχύει και για τα δύο καντήλια, που αποτελούν σταθερό στοιχείο σε πολλές Σκοπιώτισσες και μάλλον ενσωματώνουν στην αναπαράσταση εξωτερικά στοιχεία[24]. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η αναμφισβήτητη ομοιότητα που παρουσιάζουν μία εικόνα της *Αναφονίτρας* ιδιωτικής συλλογής (Εικ. 10) του 17ου αι. στη Ζάκυνθο, με φορητή εικόνα της *Σκοπιώτισσας*[25] στη Δανία.

Η έκταση των χεριών διατυπώνεται στην Πλατυτέρα (ολόσωμη ή σε προτομή) Παναγία με το σημάδι (Εικ. 11), κατά τους Ρώσους, ενώ η Σκοπιώτισσα έχει σταυρωμένα τα χέρια και όχι σε παράκληση κατενώπιον, όπως έχει επικρατήσει στην ορθόδοξη εικονογραφία (π.χ. Παναγία Βλαχερνιώτισσα

112, Ζάκυνθος 30.11.1937, σ. 3, όπου γίνεται αναφορά στη μεταφορά της εικόνας στη Μονή πριν το 1446.

21. Καρακατσάνη Α., *Εικόνες της Συλλογής Γ. Τσακύρογλου*, με πολλά παραδείγματα αυτού του εικονογραφικού τύπου, Μέλισσα, Αθήνα 1980.

22. Γουήλ-Μπαδιεριτάκη Άννας-Ιωάννας, «Η εικόνα της Παναγίας Αναφωνήτριας της Ζακυνθινής οικογένειας Παπαγιαννοπούλου», στο *Άγιοι και Εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου 6-7 Νοεμβρίου 1997, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, τόμος Β΄, Αθήνα 1999, σσ. 444-45.

23. Παραπέμποντας στο άμπωλι (μπώλο) γαιώδες/αργιλώδες επίχρισμα για τις ανάγκες επιχρύσωσης συγκεκριμένων περιοχών της προετοιμασίας των φορητών εικόνων.

24. Π.χ. την εικόνα της Παναγίας Σκοπιώτισσας στην Αγία Γερτρούδη, στο Morsbach της Κολωνίας.

25. Isar N., «Εικόνες του μουσείου Willumsen της Δανίας: Ζητήματα δεοντολογίας σχετικά με την έρευνα και συντήρηση των εικόνων», Περιλήψεις συνεδρίου ICOM, *Εικόνες, Έρευνα, Συντήρηση και θέματα Δεοντολογίας*, 3-7.12.2006, σσ. 70 -72.

με ιστορημένο τον Κύριο σε στηθάριο[26]) αλλά και στη δυτική.

Ένας από τους στόχους αυτής της εισήγησης που αφορά στην εκκλησιαστική τέχνη, είναι να υπογραμμίσει τις αξίες που δεν πρέπει να λησμονούνται κατά τη διαδικασία αξιολόγησης των έργων τέχνης.

Κατά τη μουσειολόγο Susan Pearce, που έχει μελετήσει ποικίλα μοντέλα ανάλυσης αντικειμένων[27], ο υλικός πολιτισμός μπορεί να ερμηνευτεί με βάση τις αξίες τους και τα σύμβολα τα οποία πρεσβεύει[28].

Σαφώς οι εικόνες λειτουργούν και αναγνωρίζονται ως Ιερά κειμήλια, *ως φορείς Σύμβολων και Νοημάτων λόγω*:

- Αρχαιολογικής/Ιστορικής αξίας (Χρόνος–περίοδος–γεγονός συσχετιζόμενο και αλληλένδετο με το έργο τέχνης),
- Καλλιτεχνικής αξίας (Εργαστήρια και Σχολές) τεχνολογία και μεθοδολογία κατασκευής[29], τεχνικές ιδιομορφίες/αρμονία σύνθεσης, μελέτη της κλίμακας, των μεγεθών και επί μέρους αναλογιών κ.ά.[30],
- Οικονομικής/καταναλωτικής (κατασκευή, εμπόριο, συλλογή, αγορά και διακίνηση εικόνων για λατρεία ή συλλογή, π.χ. αγορά στη σύγχρονη εποχή ως οικονομική επένδυση),
- Κοινωνικής/λαογραφικής: Πολλές φορητές εικόνες της προστάτιδας Σκοπιώτισσας εντοπίζονται σε προικοσύμφωνα ζακυνθινών οικογενειών[31], περιφέρονται και καταγράφονται σε λιτανείες, αποτελούν κινητά περιουσιακά στοιχεία, ενώ κατασκευάζονται όχι μόνον από επαγγελματίες αλλά και λαϊκούς αγιογράφους (με εξαιρετικής σημασίας μάρτυρες-ανορθόγραφες επιγραφές, οι οποίες καταλαμβάνουν συνήθως συμμετρικά τα σημεία του κάμπου δεξιά και αριστερά των αγιογραφιών και φαίνεται ότι αντιγράφουν αισθητικά κάποιο πρότυπο). Κρίνοντας λαογραφικά, γί-

---

26. Μπαλτογιάννη Χ., «Θεομητορικές Εικόνες», περ. *Επτά Ημέρες*, εφημ. *Η Καθημερινή*, τ. 16/8, Αθήνα 1998, με πρότυπο την Εικόνα της Παναγίας Βλαχερνίτισσας του 13ου αι.,σ. 24.

27. Pearce S., «Το αυθεντικό πράγμα», στο *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές*, Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002, σσ. 46-53, 55-60, πρωτότυπο: Pearce S., *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Leicester University Press, Leicester & London, 1992, και *στο ίδιο*, «Μοντέλα για τη μελέτη αντικειμένων», σσ. 367-375.

28. *Στο ίδιο*, «Η κοινωνική ζωή των αντικειμένων (think και thing), σχέση σκέψης, νοήματος και πράγματος», σσ. 42-46.

29. Sendler E., «The Icon», *Image of the Invisible, Elements of Theology Aesthetics and Technique*, Ωakwood, σσ. 94-106, παραδείγματα αρμονικών χαράξεων σε ορθόδοξες φορητές εικόνες της Θεοτόκου και Αγίων από διάφορα μουσεία.

30. Γουήλ-Μπαδιεριτάκη, ό.π., σ. 444.

31. Γουήλ-Μπαδιεριτάκη, ό.π., αναφορά στα πρόσωπα της παναγίας *Κυρίας του σκοπού ή Κυρίας Σκοπιώτισσας*.

νεται βάφτιση βρεφών στο όνομα *Σκοπιώτης*, κάτι που συνηθίζεται και σήμερα στη Ζάκυνθο, γεγονός που υποδεικνύει την απήχηση του εικονολογικού τύπου της Θεοτόκου Σκοπιώτισσας.

- Πνευματικής[32] (θρησκευτικής αξίας): Η αξία της φορητής εικόνας ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι της χριστιανικής μας ταυτότητας, πίστης και επαφής με το Θεό.

Συμπεράσματα:

- Οι αρμονικές συγκλίσεις, το σχέδιο (ανθίβολο), ενδέχεται να παρουσιάζουν τεχνικές ιδιαιτερότητες που δεν είναι εμφανείς με την πρώτη ματιά αλλά απαιτούν έρευνα και συσχετισμό εικονολογικών και καλλιτεχνικών δεδομένων.
- Μπορεί η «Θεοτόκος Δεομένη» να παρουσιάζει ποικιλία εικαστικών διατυπώσεων, οι οποίες όμως πρέπει να μελετώνται όχι βάσει επιφανειακής πληρότητας, αλλά αναζήτησης της γεωμετρικής υποδομής, της μετρικής οντότητας, ως κατασκευαστικού δεδομένου της μορφολογίας των φορητών εικόνων.
- Ενδέχεται η εικόνα να φέρει τα χαρακτηριστικά της Δεομένης, αλλά να έχει διαφορετική προσωνυμία που προσδιορίζει την ταυτότητα της (τη μονή από την οποία προέρχεται -***Αναφονίτρα,*** το τοπωνύμιο - ***Σκοπιώτισσα***, κάποιο θαύμα -***Φανερωμένη***).

Θα ήθελα να τονίσω ότι οι αρμονικές χαράξεις δεν αποτελούν απαραίτητα συνταγή για κατοχύρωση της αισθητικής δομής στα (λαϊκά) έργα. Οι καλλιτέχνες ενδέχεται να σχεδιάζουν με γνώμονα τη διαίσθησή τους. Ο τρόπος αντιμετώπισης και σχεδίασης των μορφών είναι πολύ βασικός και βοηθά στην ανάπτυξη οπτικής αντίληψης, πρέπει όμως να αποδεχθούμε ότι, αν είχαμε ανισόρροπα έργα, δεν θα είχαμε αρμονία, άρα και τέχνη.

Οι διδάσκαλοι της Αγιογραφίας κρίνουν απαραίτητη την εξοικείωση των σπουδαστών τους με τις αισθητικές-αρμονικές συγκλίσεις[33]. Ο μελετητής οφείλει να διευρύνει τους ορίζοντες και τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες, αναλύοντας διεξοδικά το στήσιμο και τη γεωμετρικότητα των έργων τέχνης.

Η εφαρμογή των αναλογικών σχέσεων είναι καθοριστική για το εικαστικό αποτέλεσμα με χαρακτηριστικό παράδειγμα την αστάθεια που χαρακτηρίζει μία σύνθεση με προβληματική προοπτική.

Όπως και συσχετισμοί είναι εφικτό να γίνουν και στις εντάσεις των χρω-

32. Μύστακας Ε., *Οδηγός Αγιογραφίας, Θεωρία και τεχνική της Φορητής Εικόνας*, Ντουντούμη, Αθήνα 1996, σχετική αναφορά στις αρμονικές συγκλίσεις, σ. 72.

33. Ξαγοράρης Π., «Αρμονικές Χαράξεις και Αναλογίες στη Ζωγραφική», *Ζυγός* 45 (1959), σσ. 17, 19, 20.

μάτων και των εμβαδών των σχημάτων και όλα αυτά παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση και καλλιέργεια ζωγραφικού ενστίκτου[34].

Η γεωμετρική και μετρική ανάλυση αποδεικνύουν ότι τίποτε δεν ζωγραφίζεται τυχαία, αφού αποδεικνύεται και ερμηνεύεται με μαθηματικό τρόπο, δηλώνοντας ότι για να υπάρχει ισορροπία του συνόλου, υπάρχει και αρμονία των επί μέρους τμημάτων των έργων τέχνης. Το τελευταίο έχει αποδειχθεί από αξιόλογους μελετητές, εικαστικούς και ιστορικούς, και υποστηρίζεται από ποικιλία βιβλιογραφίας και ισχύει όχι μόνο για έργα της Αρχαιότητας, του Ελληνικού, Αιγυπτιακού και άλλων πολιτισμών, την Αναγέννηση, τα μετέπειτα εικαστικά ρεύματα όπως και τη σύγχρονη τέχνη[35], αλλά και για την Ορθόδοξη και Δυτική εικονογραφία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αγγελόπουλος Σ., *Η Παναγία η Χρυσολεόντισσα, Το μετόχι η Παναγία η Φανερωμένη*, εκδόσεις Σκαραβαίος, Αθήνα 2000.

Αντωνοπούλου Ν., Κούρτης Κ., Παπαδάκης Χ., *Ελεύθερο σχέδιο*, Α′ και Β′ τάξη 1ου κύκλου, Τομέας Εφαρμοσμένων Τεχνών, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Αθήνα 1999.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου*, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Ζάκυνθος 1997.

Carr Weyl A., «Η Δημόσια Λατρεία», περιοδικό *Επτά Ημέρες*, εφημ. *Η Καθημερινή της Κυριακής*, τ. 13/8, Αθήνα 2000.

Ghyka M., *The Geometry of Art and Life*, Dover Publications, New York 1977.

Γουήλ-Μπαδιεριτάκη Άννας-Ιωάννας, «Η εικόνα της Παναγίας Αναφωνήτριας της Ζακυνθινής οικογένειας Παπαγιαννοπούλου», στο *Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο*, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου 6-7 Νοεμβρίου 1997, τόμος Β′, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήναι 1999, σσ. 439-466.

Ζώης Λ., «Η εικών της Θεοτόκου Σκοπιώτισσης», εφημ. *Ζακυνθινή Φωνή*, αρ. φύλ. 112, Ζάκυνθος 30.11.1937.

Isar N., «Εικόνες του μουσείου Willumsen της Δανίας: Ζητήματα δεοντολογίας σχετικά με την έρευνα και συντήρηση των εικόνων», Περιλήψεις συνεδρίου ICOM, *Εικόνες, Έρευνα, Συντήρηση και θέματα Δεοντολογίας*, 3-7.12.2006, εκδ. ΦΙΛΟΤΥΠΟΝ, Αθήνα 2006, σσ. 70 -72.

Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την Εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Πατριαρχικόν Ί-

34. Στουπάθης Κ., «Ο Επιτύμβιος Αποχαιρετισμός: Από τον Πρόγονο στον Καλλιτέχνη και τον μαθητή, Αρμονικές Χαράξεις», *Τέχνες και Αρχαιολογία*, τ. 107, εκδόσεις Λαμπράκη, Αθήνα 2008, σσ. 79-85.

35. Σιγούρος Γ., «Η σύνθεση», στο *Ανακαλύπτω τα Μυστικά της ζωγραφικής*, Κέδρος, Αθήνα 2001, όπου αναφέρεται στις δυναμικές των συνθέσεων των σύγχρονων έργων τέχνης μέσα από έργα των Π. Κλέε, Π. Πικάσο, Ζ. Μπρακ, Μ. Μπιλ κ.ά., σσ. 79, 191. Επίσης, Ξαγοράρης Π. «Ανάλυση και Σύνθεση Ζωγραφικών Έργων», στο περ. *Ζυγός*, τ. 59, Αθήνα 1960, σ. 23.

δρυμα Πατερικών Μελετών, Θεσσαλονίκη 1972.

Καρακατσάνη Α., *Εικόνες της Συλλογής Γ. Τσακύρογλου,* Μέλισσα, Αθήνα 1980.

Κατάλογος έκθεσης *ο Χρόνος στην Τέχνη,* Σωματείο Αρχαιοπωλών, Αθήνα 2000.

Knee, Karyl M.,*The dynamic symmetry proportional system is found in some Byzantine and Russian icons of the 14th to 16th centuries,* Oregon State University, March 1988 (Διαθέσιμο στο διαδίκτυο).

Κονόμου Ν., *Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο,* Λαϊκή Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1964.

Κόντογλου Φ., *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, τόμος Β', Αστήρ, Αθήνα 1996.

Μυλωνά Ζ., «Το Καθολικό της Μονής Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο», στο *Μονές της Ζακύνθου, Ιστορία- Αρχιτεκτονική-Τέχνη,* Επιστημονική Ημερίδα, 16 Νοεμβρίου 1996, Ιερά Μητρόπολη Ζακύνθου και Στροφάδων, Ζάκυνθος 1998, σσ. 69-71.

Μύστακας Ε., *Οδηγός Αγιογραφίας. Θεωρία και τεχνική της Φορητής Εικόνας,* Ντουντούμη, Αθήνα 1996.

Μπαλτογιάννη Χ., «Θεομητορικές εικόνες», στο *Οι Παναγίες της Πόλης*, Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή,* τ. 16/8, Αθήνα 1998, σ. 24.

Μπουλώ Σ., *Η Κρυφή Γεωμετρία των Ζωγράφων-Εσωτερικές Δομές*, [Κείμενα Εικαστικών Καλλιτεχνών 7], Press Line, Αθήνα 2002.

Ξαγοράρης Π., «Αρμονικές Χαράξεις και Αναλογίες στη Ζωγραφική», *Ζυγός* 45 (1959), σσ. 17-20.

Παπαδοπεράκη Α., «Οι Αρμονικές Χαράξεις σε Φορητές Εικόνες της συλλογής Βελιμέζη», DVD *Η Συντήρηση των Εικόνων της Συλλογής Βελιμέζη,* Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999.

Pearce S., *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές,* Εκδόσεις Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2002, πρωτότυπο: Pearce S., *Museums, Objects and Collections*: A Cultural Study, Leicester University Press, Leicester & London 1992.

Sendler E., Geometry Structures, σσ. 87-106, The Proportions of Human Body, σσ. 107-118, στο *The Icon, Image of the Invisible. Elements of Theology Aesthetics and Technique*, Oakwood 1993[4].

Sendler E., «The Icon», *Image of the Invisible, Elements of Theology Aesthetics and Technique,* Ωakwood 1967.

Στουπάθης Κ. - Καραμπίνης Λ., *Αρμονικές Χαράξεις- Μετρική Ανάλυση, σημειώσεις εργαστηριακού μαθήματος,* Τμήμα Τεχνικών Συντήρησης Έργων Τέχνης, ΙΕΚ Ηλιούπολης, Αθήνα 2004.

Στουπάθης Κ. - Ξενάκη Μ., *Αρμονικές Χαράξεις - Μετρική Ανάλυση, σημειώσεις εργαστηριακού μαθήματος,* Τμήμα Τεχνικών Συντήρησης Έργων Ζωγραφικής, ΙΕΚ Ηλιούπολης, Αθήνα 2001.

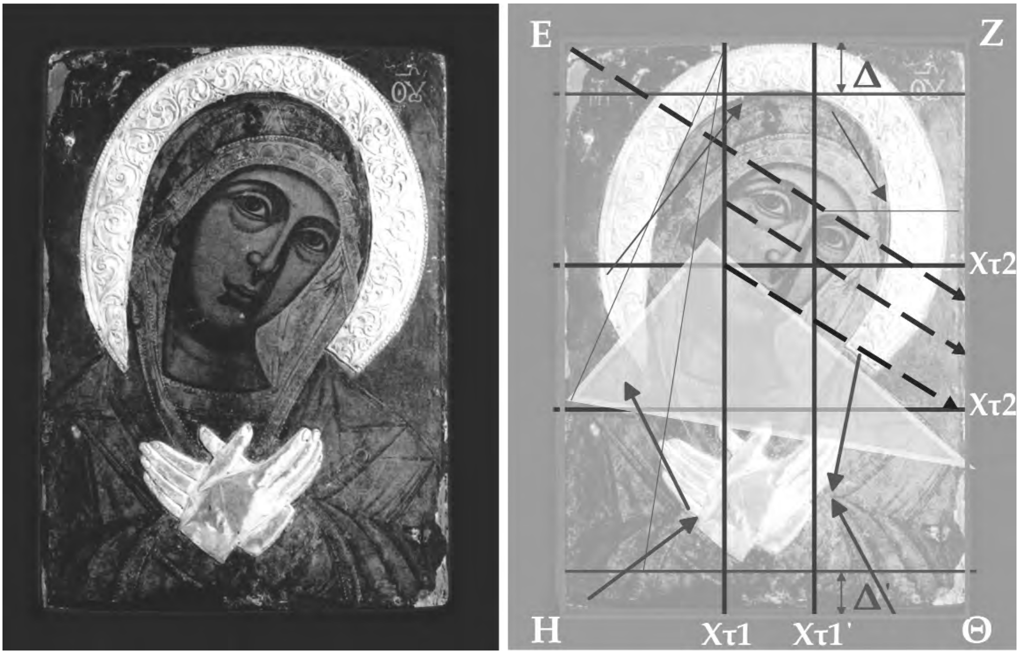
Στουπάθης Κ., «Η φορητή εικόνα της Θεοτόκου Δεομένης Αιγίνης: Η κατάσταση συντήρησης και διατήρησης του ιερού κειμηλίου του Μετοχίου Παναγίας Φανερωμένης και η εικονολογική ανάλυση του θέματος», *Η Αιγιναία,* τεύχος 7, Αίγινα 2003, σσ. 114-121.

Στουπάθης Κ., «Ο Επιτύμβιος Αποχαιρετισμός: Από τον Πρόγονο στον Καλλιτέχνη και τον μαθητή, Αρμονικές Χαράξεις», *Τέχνες και Αρχαιολογία,* τ. 107, Εκδόσεις Λαμπράκη, Αθήνα 2008, σσ. 79-85.

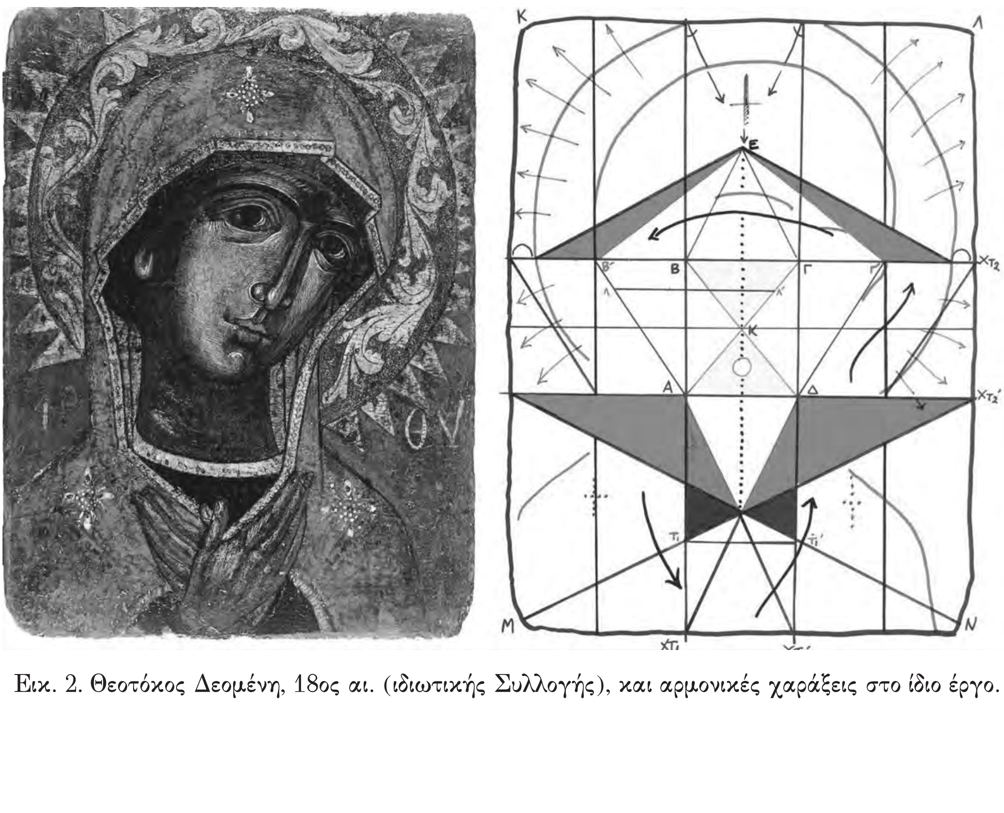
Στουπάθης Κ., «Φορητές Εικόνες της Θεοτόκου Δεομένης», *Corpus,* τεύχος 47, Περισκόπιο, Αθήνα 2003, σσ. 76-82.

Vincent R.,*Geometry of the golden section,* Chalagam publishing, Marseille 2007.

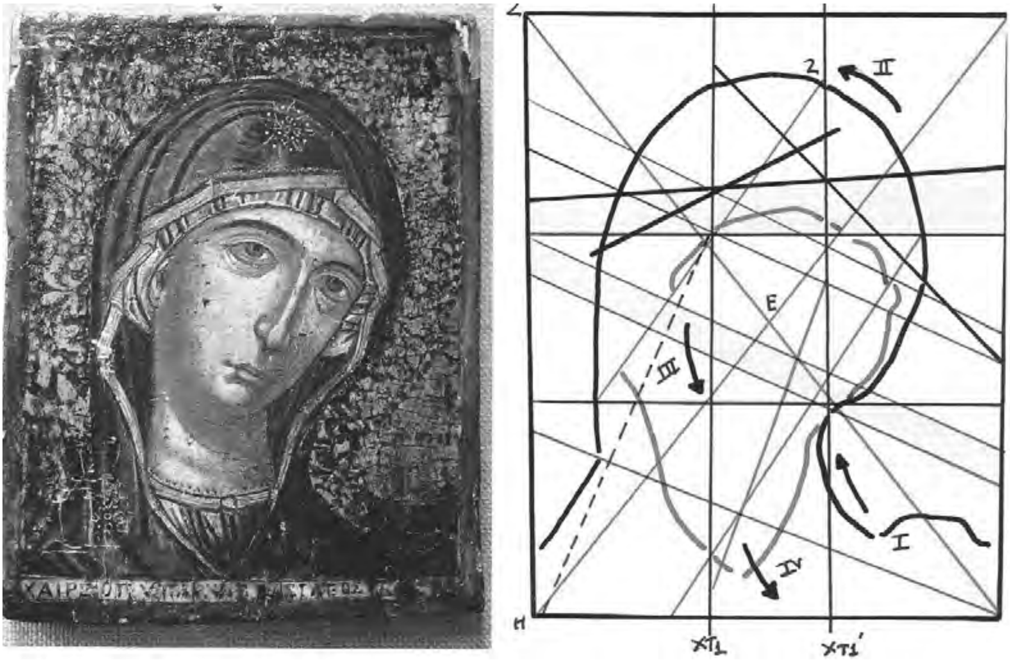
Χολέβα Ν., *Γεωμετρικές Χαράξεις και Τέχνη. Σημειώσεις και εφαρμογές,* Προκαταρκτικό Εργαστήριο, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 1980.



Εικ. 1. Παναγία Φανερωμένη, φορητή εικόνα από το μετόχι της Παναγίας Φανερωμένης Αιγίνης, 17ος αι., και γεωμετρική ανάλυση.



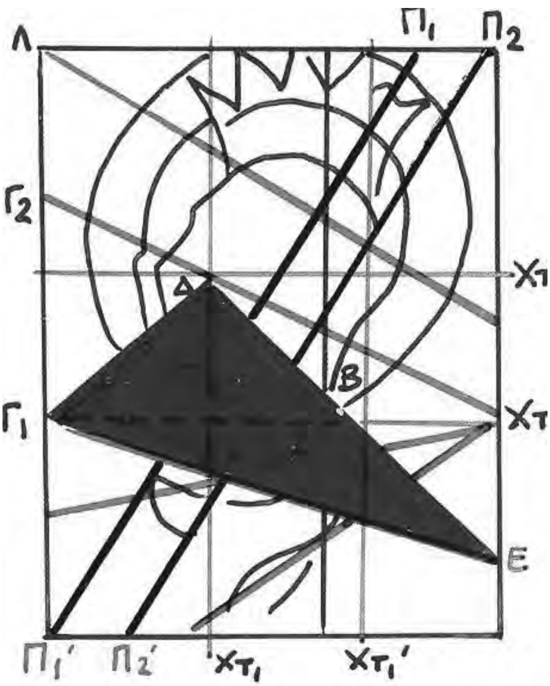
Εικ. 2. Θεοτόκος Δεομένη, 18ος αι. (ιδιωτικής Συλλογής), και αρμονικές χαράξεις στο ίδιο έργο.



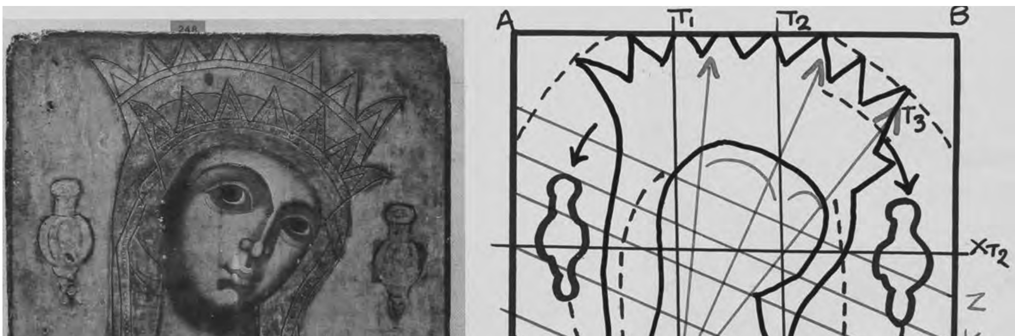
Εικ. 3. Κεφαλή της Θεοτόκου (1717). Συλλογή Εστίας Ν. Σμύρνης, αίθουσα Γ. Τσακύρογλου, και αρμονικές χαράξεις.



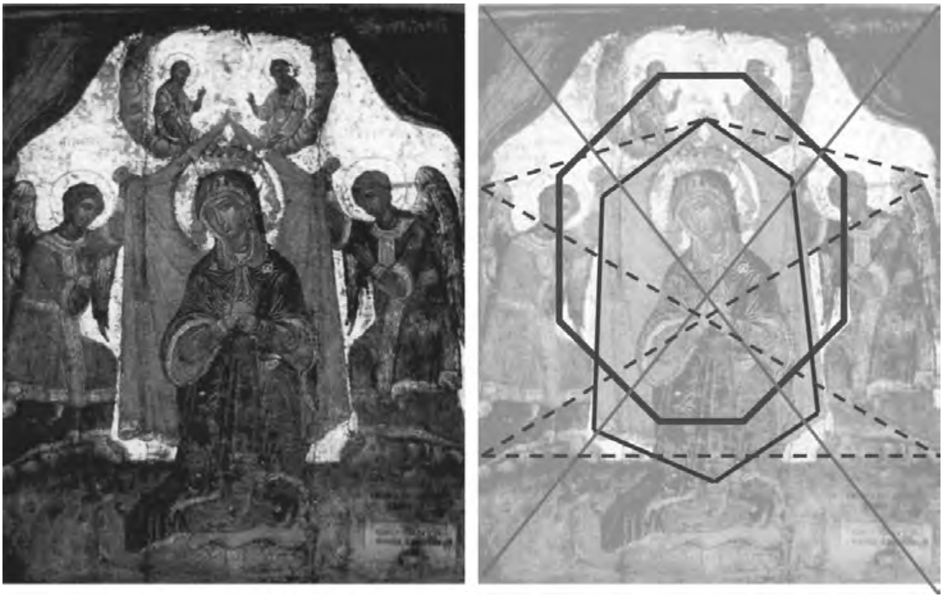
Εικ. 4. Θεοτόκος Αναφωνήτρια. Μουσείο Επιφανών Ζακυνθίων, Συλλογή Ν. Κολυβά.



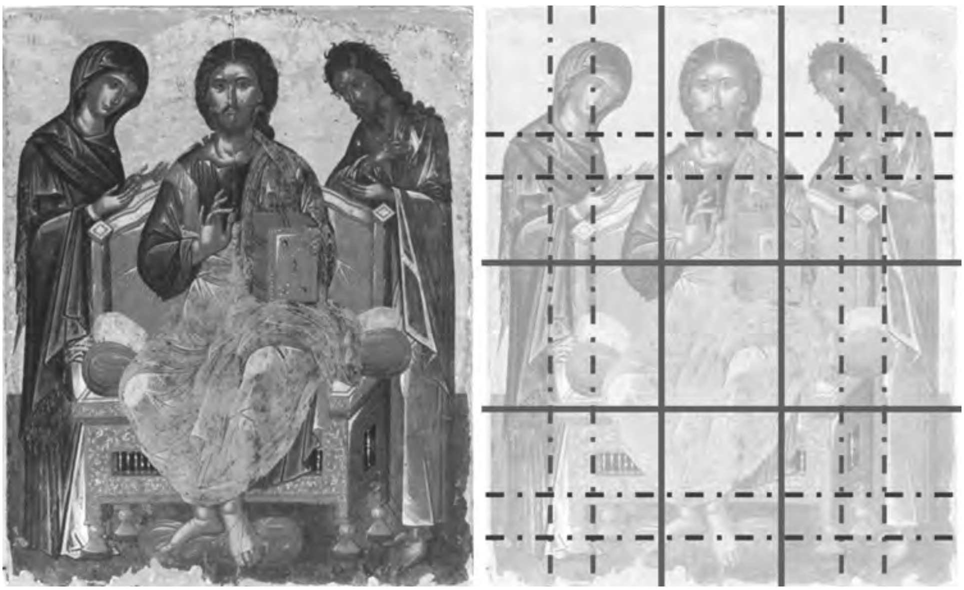
Εικ. 4α. Η σύνθεση διαρθρώνεται με βάση μια σειρά από πλάγιους αλλά και κάθετους άξονες, οι οποίοι αναδεικνύουν ακόμη περισσότερο τη στάση των ¾.



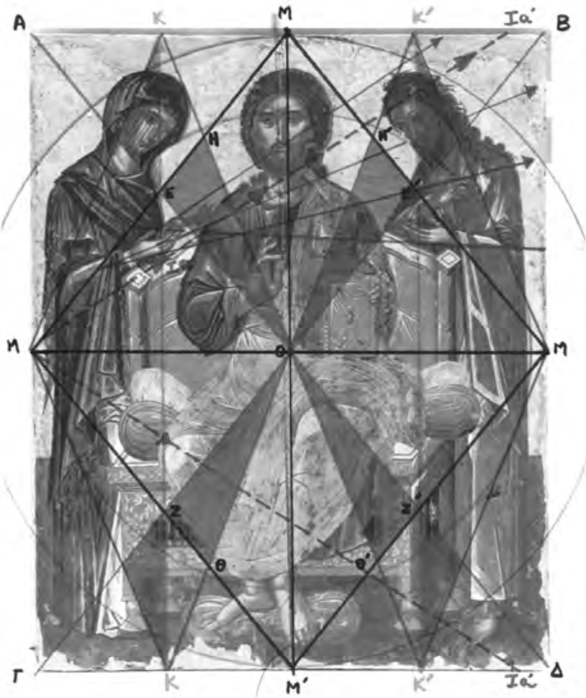
Εικ. 5. Κλασική εικονογραφική απόδοση της Θεοτόκου Σκοπιώτισσας, η οποία προβάλλεται δεομένη ανάμεσα σε δύο καντήλια και φέρει κορώνα με απολήξεις, διπλή στεφάνη στην κεφαλή.



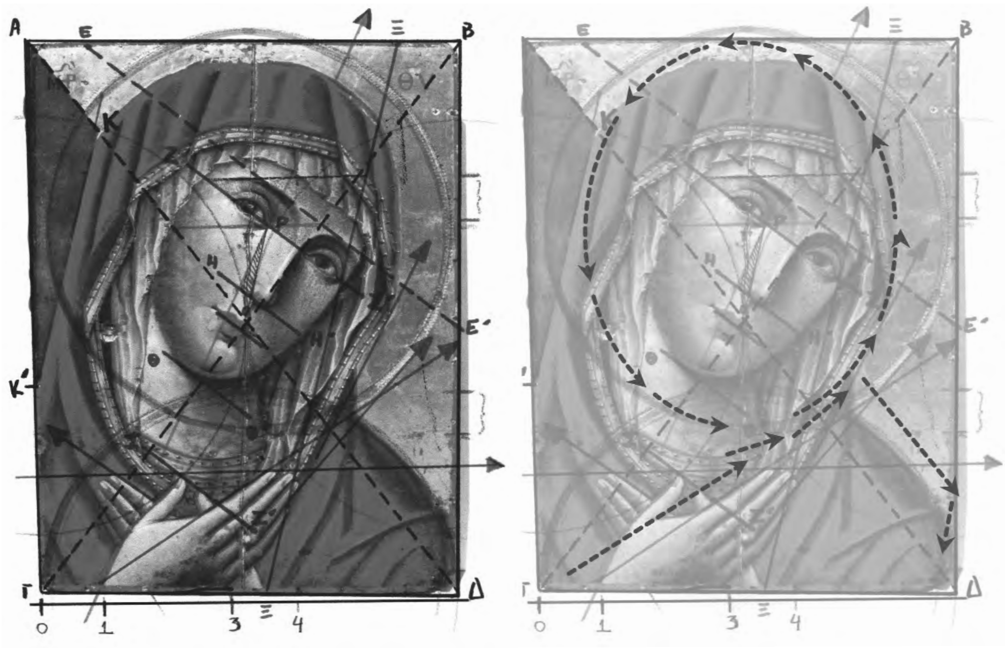
Εικ. 6. Σε πολυπρόσωπες εικόνες, όπως στο συγκεκριμένο παράδειγμα, η σύνθεση διαρθρώνεται από το κέντρο της παραλληλόγραμμης επιφάνειας του έργου· οι διαγώνιοι άξονες περικλείουν τη μορφή της Θεοτόκου, ενώ υπάρχει συμμετρική αξονικότητα στις υπόλοιπες μορφές.



Εικ. 7. Τρίμορφο, 17ος αι., Μητροπολιτικό Μέγαρο Ζακύνθου: Κατά τη γεωμετρική ανάλυση αποκαλύφθηκε ότι οι χρυσές τομές των «βασικών» χρυσών τομών κάθε πλευράς οριοθετούν κάθετα και οριζόντια τις μορφές της Θεοτόκου και του Ιωάννη.



Εικ. 7α. Πλήρης γεωμετρική ανάλυση της εικόνας της Δέησης, όπου η Θεοτόκος αναπαρίσταται δεομένη.



Εικ. 8. Αρμονικές χαράξεις σε φορητή εικόνα της Θεοτόκου Δεομένης, 18ου αι., λαϊκής τεχνοτροπίας.



Εικ. 9. Η Θεοτόκος η Περίλυπος, 19ος αι. Η δυτικότροπη ζωγραφική χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα για την αντίθεση της κλίσης της κεφαλής σε σχέση με την ακαμψία των χεριών, τη συμμετρία κάτω και τη συστροφή των ώμων και της κεφαλής.



Εικ. 9α. Εικόνα λαϊκής τεχνοτροπίας από ιδιωτική συλλογή που αποδίδει εικονολογικά τη Σκοπιώτισσα ως Οδηγήτρια. Η επιγραφή «Η ΚΗΡΗΑΜΑC Η CΚΟΠΙΟΤΙC...» υποδηλώνει ως πρότυπο τη γνωστή εικόνα της Παναγίας Σκοπιώτισσας.



Εικ. 10. Ομοιότητες εικονολογικής απόδοσης σε μια δεομένη Θεοτόκο «Αναφωνήτρια» από ιδιωτική Συλλογή στη Ζάκυνθο και μια «Σκοπιώτισσα» από τη συλλογή Μουσείου Willumsen της Δανίας.



Εικ. 11. Αρμονικές χαράξεις σε ρωσική φορητή εικόνα της «Θεοτόκου με το Σημάδι».

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ «ΨΥΡΡΗ»*

1. Εισαγωγικά.

Ο ναός του Αγίου Δημητρίου του Νέου[1] στη συνοικία της Αθήνας «Ψυρ-

---

* Στο κείμενο χρησιμοποιούνται οι εξής βραχυγραφίες :
ArtB = *Art Bulletin*
ΓΑΚ = Γενικά Αρχεία του Κράτους
DOP = *Dumbarton Oaks Papers*
ΔΧΑΕ = *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*
ΕΜΜΕ = *Ευρετήριον Μεσαιωνικών Μνημείων Ελλάδος*
ΕΕΒΣ = *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*
ΕΕΘΣΠΑ = *Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών*
Ε.Λ.Ι.Α. = Εθνολογικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο
LChrI = *Lexicon der christlichen Ikonographie*
ΜΙΕΤ = Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

1. Στοιχεία κυρίως για την ιστορία του ναού βλ. A. Mommsen, *Athenae christianae*, Lipsiae 1868, 149, No 175, 168-169, Θ. Φιλαδελφεύς, *Ιστορία των Αθηνών επί Τουρκοκρατίας*, I, Αθήναι 1902, 275, Δ. Καμπούρογλους, *Αι Παλαιαί Αθήναι*, Αθήναι 1922, 262-264 (εξής: Καμπούλογλους, *Παλαιαί Αθήναι*), ο ίδιος, *Αι Αθήναι κατά τα έτη 1775-1795*, Αθήναι 1931, 24-25 (εξής: Καμπούρογλους, *Αθήναι*), Α. Ξυγγόπουλος, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών*, *ΕΜΜΕ* Β΄ (1929), 108, Επ. Θαυμακού Χρυσόστομος, *Ναϊκά της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών*, Αθήναι 1963, 32, Ι. Τραυλός, *Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών*, Αθήνα 1993[2], 221, εικ. 150, 232.

Ο ναός αποτέλεσε αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης στα πλαίσια του Ερευνητικού Προγράμματος «Ιστορική, Αρχαιολογική και Αρχιτεκτονική τεκμηρίωση του Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου του Νέου 'Ψυρρή'», που είχε αναλάβει ο Ιστορικός Τομέας του Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, με επιστημονικό υπεύθυνο τον καθηγητή κ. Εμμ. Κωνσταντινίδη. Στο Πρόγραμμα αυτό, το οποίο δεν ολοκληρώθηκε, είχαμε την ευθύνη της αρχαιολογικής τεκμηρίωσης του ναού. Έκτοτε πραγματοποιήθηκε μόνο μια πρώτη παρουσίαση ορισμένων ιστορικών στοιχείων, τα οποία προέκυψαν από το Αρχείο του ναού που βρίσκεται σήμερα στο *Ε.Λ.Ι.Α.* Βλ. Αν. Διαμαντοπούλου, «Αρχείο Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου του Νέου, Ψυρρή», *Τα νέα του Ε.Λ.Ι.Α.*, αρ. 54, 1999, 46-50.

ρή»[2] (εικ. 1) ανήκει στην κατηγορία εκείνη των ναών της πόλης των Αθηνών, που ιδρύθηκαν στη θέση παλαιοτέρων. Σύμφωνα με ιστορικές μαρτυρίες, στην ίδια θέση υπήρχε ενοριακός ναός του Αγίου Δημητρίου και κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας[3]. Στις αρχές του 19ου αιώνα, και μάλιστα σε απογραφές των ετών 1822, 1824 και 1834, αναφέρεται επίσης ως ενοριακός[4]. Στην απογραφή ειδικότερα της 26ης Οκτωβρίου του 1824, που θεωρείται η πλέον επίσημη και ακριβής, ανάμεσα στις 35 ενορίες της πόλης των Αθηνών συγκαταλέγεται και αυτή του Αγίου Δημητρίου του Νέου, όπου και αριθμούνται «οσπίτια 64, ψυχές 385»[5]. Ο ναός, στον τύπο της βασιλικής, σημειώνεται και σε απόσπασμα «εκ του διαγράμματος του Γ′ Τμήματος της πόλεως Αθηνών» της 27ης Ιανουαρίου 1870[6] (εικ. 2).

Αδιευκρίνητη παραμένει η προέλευση του προσδιοριστικού παρωνύμιου «του Νέου», καθώς δεν είναι γνωστός από το Αγιολόγιο της Ορθόδοξης Εκκλησίας άγιος ή νεομάρτυρας με την επωνυμία αυτή. Προβληματισμό για το θέμα διατύπωσε και ο Καμπούρογλου, χωρίς όμως να δώσει ασφαλή απάντηση. Δέχεται ότι μάλλον ο προσδιορισμός αυτός οφείλεται σε ιδιαίτερο (νέο) εικονογραφικό τύπο του αγίου Δημητρίου σε εικόνα του στο ναό, γεγονός βέβαια που δεν είναι δυνατόν σήμερα να τεκμηριωθεί[7].

Η γραπτή κτητορική επιγραφή στον δυτικό τοίχο του ναού αναφέρει: ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ./ ΑΝΩΚΟΔΟΜΗΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ/ ΟΥΤΟΣ ΕΦΗΜΕΡΕΥΟΝΤΩΝ ΤΩΝ Ι/ΕΡΕΩΝ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΒΙΜΜΟΥ ΙΩΑΝ/ΝΟΥ ΔΕΡΒΟΥ Κ′ ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΑΝΤΖΑΚΟΥ. Ε/ΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΩΝ ΔΕ ΤΩΝ Κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ/ ΚΟΤΟΡΟΥ Κ′ ΜΙΧΑΗΛ ΤΖΑΒΑΡΑ ΕΝ ΕΤΕΙ 1845/ ΕΜΕΓΕΘΥΝΘΗ ΔΕ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ Ο ΚΥΡΙΟΣ ΝΑ/ΟΣ ΟΥΤΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΤΡΟΥΛΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ 1901./ ΕΦΗΜΕΡΕΥΟΝΤΩΝ ΤΩΝ Κ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ/ ΣΑΡΑΝΤΙΔΟΥ. ΕΙΡΗΝΑΡΧΟΥ ΒΑΚΡΑΤΣΑ. ΕΥ/ΣΤΑΘΙΟΥ ΣΤΑΘΟ-

---

2. Η ονομασία «Ψυρρή» ή «Ψυρή» οφείλεται, κατά μία εκδοχή, στον επώνυμο κτήτορα του ναού του Αγίου Αθανασίου «Ψυρή», ο οποίος καταγόταν από τα Ψυρά (Ψαρά). Είναι επίσης γνωστή και η γραφή «Ψειρή» από τους «ψειρήδες», που οι κάτοικοι της αριστοκρατικής Πλάκας είχαν απομονώσει έξω από τα όρια της τελευταίας. Βλ. *Εγκυκλ. Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα* 61 (1994)[3], 424.

3. Η Αθήνα από τα μέσα του 17ου αιώνα χωριζόταν, κατά τον Giraud, σε 32 ενορίες ή μαχαλάδες. Ο αριθμός των ενοριών κατά την όψιμη Τουρκοκρατία αυξήθηκε σε 35, βλ. Καμπούρογλους, *Αθήναι*, 24-25, Τραυλός, *ό.π.*, 220-222

4. Καμπούρογλους, *Παλαιαί Αθήναι*, 264, Τραυλός, *ό.π.*, 231-232.

5. Τραυλός, *ό.π.*, 232.

6. *ΓΑΚ*, *Σχέδιο Πόλεως*, Φ.16. Ευχαριστώ την αρχιτέκτονα κ. Μ. Δανιήλ για την επισήμανση του αποσπάσματος.

7. Ο Καμπούρογλου καταλήγει: «Κλίνομεν να δεχθώμεν ότι πρόκειται περί του τύπου της εικόνος του Μυροβλήτου... θα παρίστατο ως νεανίας ειρηνικός. Ο τύπος ούτος, δια τας Αθήνας μάλιστα ήτο νέος», Καμπούρογλους, *Παλαιαί Αθήναι*, 262-263.

ΠΟΥΛΟΥ. Κ΄ ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΒΑΛΑ/ΒΑΝΙΩΤΟΥ. ΚΑΤΑ ΔΕ ΤΟ 1912 ΕΚΟΣΜΗΘΗ./ ΕΦΗΜΕΡΕΥΟΝΤΩΝ ΤΩΝ ΑΝΩΤΕΡΩ ΙΕΡΕΩΝ Κ΄ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΩΝ ΤΩΝ Κ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ/ ΣΒΟΛΟΠΟΥΛΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΚΑΠΟΤΑ Κ΄ ΕΥ/ ΣΤΑΘΟΠΟΥΛΟΥ.

Σύμφωνα, επομένως, με την κτητορική επιγραφή, ο ναός «ανωκοδομήθη» το 1845 και «εμεγεθύνθη» το 1901. Κτίστηκε στη θέση ασφαλώς του παλαιότερου ναού της Τουρκοκρατίας, του οποίου δεν γνωρίζουμε την ακριβή κατάσταση ούτε το λόγο της αντικατάστασής του[8]. Πιθανότατα πραγματοποιήθηκε η επιθυμία των κατοίκων της ενορίας να αποκτήσουν ευρύτερο ναό, γεγονός που θα επαναληφθεί, με επέκταση αυτή τη φορά στα ανατολικά του ναού, πενήντα χρόνια περίπου αργότερα. Από το Αρχείο όμως του ναού[9] προκύπτει ότι οι εργασίες διεύρυνσης του αρχικού ναού και κατασκευής του τρούλλου όχι μόνο δεν είχαν λήξει το 1901, αλλά βρίσκονταν σε πλήρη εξέλιξη κατά τα έτη 1906-1910[10].

Ο αρχικός ναός ήταν μια τρίκλιτη βασιλική, που με την προσθήκη που δέχθηκε στην ανατολική πλευρά του μετατράπηκε σε ένα σύνθετο ναό[11] (εικ. 3 α, β). Το ανατολικό τμήμα, δηλαδή, είναι ένας σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλλο, τετράστυλος, τα άκρα της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού του οποίου επεκτείνονται πέρα από τους πλάγιους τοίχους του ναού, ενώ το

8. Η αφαίρεση του κονιάματος στον νότιο τοίχο του ναού αποκάλυψε προγενέστερα τοξωτά παράθυρα.

9. Το Αρχείο του ναού διερευνήθηκε στα πλαίσια του προαναφερθέντος Ερευνητικού Προγράμματος. Για το Αρχείο του ναού βλ. Ν. Διαμαντοπούλου, ό.π. και Δ. Μιχάλαγα, «Το Ιστορικό Αρχείο του ιερού ναού Αγίου Δημητρίου στου 'Ψυρρή'» στον παρόντα Τόμο, σσ. 603-615.

10. Βιβλίο Αποδείξεων Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου «Ψυρρή» (1905-1906), αρ. 118, 68, 71, 78, 90, 97, 101, 106, 145, 156. Πληροφορούμαστε π.χ. ότι το 1902 και το 1905 ο μηχανικός Γ. Σαρικώστας εκπόνησε σχέδια του ναού, τον Δεκέμβριο του 1905 έγιναν εργασίες στο ιερό βήμα και ότι τους καλοκαιρινούς μήνες του 1906 κατασκευάσθηκε ο τρούλλος του διευρυμένου ναού, οι θόλοι και τα σταυροθόλια. Γνωρίζουμε επίσης ονόματα των εργολάβων. Τον τρούλλο κατασκεύασε ο κτίστης Αλεξ. Φουντουκάκης σε σχέδιο του αρχιτέκτονα Εμ. Μπούκη, βλ. Αν. Διαμαντοπούλου, ό.π., 47. Ο ίδιος αρχιτέκτονας εργάσθηκε και στο ναό των Αγίων Αναργύρων «Ψυρρή». Καμπούρογλους, *Παλαιαί Αθήναι*, 275.

11. Ο τύπος φαίνεται να δημιουργήθηκε από την ανάγκη επιμήκυνσης του σταυροειδούς ναού, όπως και στην περίπτωση των επιμήκων σταυροειδών ναών της Υστεροβυζαντινής περιόδου και της Τουρκοκρατίας. Για την εφαρμογή του στην ελλαδική ναοδομία του 19ου-20ού αιώνα, βλ. Γρ. Πουλημένος, *Η Ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, Αθήναι 1997 (δακτυλ. διδακτορική διατριβή), 82, ο ίδιος, « Ο Άγιος Ιωάννης Μαρκοπούλου και οι καθεδρικοί ναοί των κωμοπόλεων των Μεσογείων», *Αφιέρεωμα στα 100 χρόνια του Ιερού Ναού Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου, Πρακτικά Διημερίδας, Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*, Μαρκόπουλο 2008, 139.

Τα σχέδια του ναού που δημοσιεύουμε εκπονήθηκαν, στα πλαίσια του Ερευνητικού Προγράμματος που προαναφέραμε, από τους αρχιτέκτονες Θεοχάρη Μπλέτσα και Πόπη Υφαντή.

δυτικό τμήμα περιλαμβάνει τα τρία κλίτη της αρχικής βασιλικής.

Σύμφωνα με τη σωζόμενη επίσης κτητορική επιγραφή, ο ναός διακοσμήθηκε το 1912. Γνωρίζουμε όμως και πάλι από το Αρχείο του ναού ότι ο ζωγραφικός διάκοσμός του είχε ξεκινήσει νωρίτερα (1909) και ότι αυτός συνεχίστηκε μέχρι και τη δεκαετία του 1930[12].

2. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού.

Όπως και αλλού έχουμε επισημάνει[13], η διερεύνηση του εικονογραφικού προγράμματος των ναών της περιόδου που εξετάζουμε, κατά την οποία κυριαρχούσε η δυτικότροπη νατουραλιστική, γνωστή και ως «ναζαρηνή», ζωγραφική[14], ενέχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πιστεύουμε ότι είναι δυνατόν να οδηγήσει σε σημαντικά συμπεράσματα, όσον αφορά στην τήρηση ή μη του δογματικού-λειτουργικού χαρακτήρα της εικονογράφησης ενός ορθόδοξου ναού κατά την περίοδο αυτή.

Η εικονογράφηση στο ναό του Αγίου Δημητρίου, όπως συμβαίνει και με άλλους ναούς της εποχής αυτής, είναι περιορισμένη και λιτή. Μεγάλο τμήμα του ναού δεν δέχθηκε ποτέ εικονογράφηση ιερών σκηνών ή προσώπων[15]. Έτσι αυτή περιορίζεται στον τρούλλο και εν μέρει στον διαμήκη ημικυλινδρικό θόλο του κεντρικού κλίτους, την αψίδα και τον ευρύτερο χώρο του ιερού βήματος, καθώς και στους τοίχους του κυρίως ναού. Στον κυρίως ναό απεικονίζονται κυρίως σκηνές από τη ζωή και τη διδασκαλία του Κυρίου (παραβολές) μέσα σε πλαίσια, με τη μορφή πινάκων, και μεμονωμένες μορφές αγίων. Οι υπόλοιποι θόλοι του ναού, ημικυλινδρικοί και σταυροθόλια, διακοσμούνται με γα-

12. *Βιβλίο Αποδείξεων Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου «Ψυρρή»* (1909-1910), αρ. 21, 24, 32, 117, 118, 189, 220, *Βιβλίο Καθημερινόν Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου «Ψυρρή»* (1912-1915), σ. 19, 36, 61.

13. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα 2007, 19-20 (εξής: Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*).

14. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 15-18, όπου και βιβλιογραφία.

15. Το ίδιο συμβαίνει π.χ. στο ναό των Αγίων Θεοδώρων του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών, Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Ο ναός των Αγίων Θεοδώρων του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών. Ζωγραφική-Γλυπτική», *ΕΕΘΣΠΑ* ΛΕ΄ (2000), 727, του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο, η ίδια, «Η εικονογράφηση του ναού του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο Μαρκόπουλο από τον Δ. Γεωργαντά (Το εικονογραφικό πρόγραμμα)», *Από τους Ναζαρηνούς*, 22, Ν. Γραίκος, *Η «βελτιωμένη» βυζαντινή ζωγραφική στο 19ο αιώνα. Η περίπτωση του Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικό έργο)*, Θεσσαλονίκη 2003 (δακτυλ. μεταπτυχ. διπλωματική εργασία), 260-261, 323, 391.

λάζιο έναστρο ουρανό[16]. Διακοσμητικά θέματα καλύπτουν σημαντικό τμήμα των εσωτερικών επιφανειών του ναού. Κοσμούν τα εσωράχια των τόξων, την κατώτερη ζώνη της αψίδας του ιερού βήματος και μέρος του τυμπάνου του τρούλλου, πλαισιώνουν τους πεσσούς του ναού, περιβάλλουν τις ζωγραφικές συνθέσεις με τη μορφή κορνίζας και εκτείνονται σε μεγαλύτερες επιφάνειες των τοίχων, σε συνδυασμό με την απεικόνιση ιερών μορφών.

Στο θόλο του τρούλλου δεσπόζει, σύμφωνα με την παράδοση, ο Χριστός *Παντοκράτορας* (εικ. 4). Στο τύμπανο του τρούλλου, ανάμεσα στα παράθυρα, εικονίζονται δεκαέξι *προφήτες*[17] και στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα, κάτω από τον τρούλλο, οι τέσσερις *ευαγγελιστές*. Στον διαμήκη ημικυλινδρικό θόλο του κεντρικού κλίτους απεικονίζεται η *Αγία Τριάδα*.

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού βήματος εικονογραφείται, κατά παράδοση, η *Πλατυτέρα* και στο κατώτερο τμήμα του ημικύλινδρου της αψίδας απεικονίζονται ολόσωμοι *ιεράρχες*. Την κόγχη της πρόθεσης καταλαμβάνει χαμηλότερα η *Γέννηση*[18] και ψηλότερα αδιάγνωστη σκηνή με πολλές φθορές. Στην κόγχη του διακονικού εικονογραφείται η *Αποκαθήλωση*. Στη δυτική πλευρά του ανατολικού ζεύγους των πεσσών που στηρίζουν τον τρούλλο, σε επαφή με το χώρο του ιερού βήματος, όπως συνηθίζεται, απεικονίζεται ο *Ευαγγελισμός της Θεοτόκου*.

Τους τοίχους του κυρίως ναού κοσμούν συνθέσεις με τη μορφή πινάκων, που περιβάλλονται από κορνίζες. Στον βόρειο τοίχο του βόρειου σκέλους του σταυρικού χώρου εικονογραφείται, σε μεγάλων διαστάσεων πολυπρόσωπη σύνθεση, η *Ετοιμασία του Σταυρού* και στον ανατολικό τοίχο η *Υπαπαντή*. Στον δυτικό τοίχο του ίδιου χώρου παριστάνεται ο *Χριστός επαινών τα δύο λε-*

---

16. Όπως συμβαίνει, εξάλλου, σε όλους σχεδόν τους ναούς της περιόδου αυτής. Βλ. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 22-23, σημ. 24.

17. Τα ονόματα των προφητών, λόγω του ύψους, δεν είναι δυνατόν να διαβαστούν. Η απεικόνιση των προφητών στο τύμπανο του τρούλλου είναι συνήθης στο εικονογραφικό πρόγραμμα των ναών της εποχής αυτής, όπως ακριβώς συνέβαινε και στους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς. Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990, 87 κ.ε. Δεν λείπουν όμως και τα παραδείγματα, όπου στη θέση των προφητών απεικονίζονται απόστολοι. Όπως π.χ. στους ναούς της Χρυσοσπηλιώτισσας και Αγίας Ειρήνης στην οδό Αιόλου στην Αθήνα, βλ. Γραίκος, 399-403, του Αγίου Σπυρίδωνα στον Πειραιά, του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο και της Ανάληψης στο Κορωπί Αττικής κ.ά., Στουφή- Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 37-42, όπου και ο γενικότερος προβληματισμός για την εικονογραφική αυτή επιλογή.

18. Η παράσταση εικονογραφείται συχνά στην κόγχη της πρόθεσης και στη βυζαντινή εικονογραφία. Για τα εικονογραφικά θέματα που επιλέγονται για την πρόθεση, βλ. M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Brucksichtigung der Denkmaler Griechenlands,* Frankfurt am Main 1998.

πτά της χήρας. Στον νότιο τοίχο της εγκάρσιας κεραίας του σταυρού εικονίζεται ο *Χριστός ευλογών τα παιδιά*.

Στον νότιο τοίχο του νότιου κλίτους του ναού, εικονίζεται η *Παραβολή του πεσόντος εις ληστάς*. Την αντίστοιχη θέση στο βόρειο κλίτος του ναού κατέχει η παράσταση *Ο Χριστός ομιλών τη Σαμαρείτιδι*. Δύο επίσης σκηνές εικονίζονται στο ανατολικό προστατευτικό στηθαίο του βόρειου και νότιου υπερώου. Στο στηθαίο του βόρειου υπερώου τοποθετείται η *Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό*. Το αντίστοιχο τμήμα του στηθαίου του νότιου υπερώου καταλαμβάνει η σκηνή του *Λιθοβολισμού της μοιχαλίδος*. Στον δυτικό τοίχο, στο ύψος του γυναικωνίτη, εικονιζόταν μάλλον η Φιλοξενία του Αβραάμ[19].

Άγιοι, ολόσωμοι ή σε προτομή μέσα σε μετάλλια, εικονίζονται σε θέσεις όχι απαραιτήτως υπαγορευόμενες από την παραδοσιακή εικονογραφία, χωρίς να εντάσσονται σε συγκεκριμένο εικονογραφικό πρόγραμμα. Απεικονίζονται κυρίως στους τοίχους του ναού, άλλοτε σε ψηλότερα και άλλοτε σε χαμηλότερα σημεία, στους πεσσούς και τις εξωτερικές επιφάνειες του προστατευτικού στηθαίου του γυναικωνίτη.

Στους τοίχους του νότιου σκέλους του σταυρικού χώρου εικονογραφούνται ανατολικά οι άγιοι *Τιμόθεος* και *Μαύρα* και ο άγιος *Ιερόθεος*, στον νότιο τοίχο οι άγιοι *Ιωάννης ο Δαμασκηνός* και *Ευθύμιος* και δυτικά ο άγιος *Θεόδωρος ο Στρατηλάτης* και ο άγιος *Γεώργιος* έφιππος και δρακοντοκτόνος. Στα ανώτερα μέρη των τοίχων του βόρειου σκέλους του σταυρού απεικονίζονται ανατολικά, σε θέση αντίστοιχη μ' αυτή του αγίου Ιεροθέου, ο άγιος *Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης* και στον βόρειο τοίχο, σε αντιστοιχία με τους αγίους Ιωάννη το Δαμασκηνό και Ευθύμιο του νότιου τοίχου, οι άγιοι *Κοσμάς ο ποιητής* και *Αντώνιος*. Στον δυτικό τοίχο του ίδιου χώρου έχει εικονογραφηθεί ο άγιος *Θεόδωρος ο Τήρων*, σε αντίστοιχη θέση με τον άγιο Θεόδωρο τον Στρατηλάτη. Αδιάγνωστες μορφές αγίων, μέσα σε μετάλλια, καλύπτουν το χώρο πάνω από τα παράθυρα των πλάγιων τοίχων.

Στον νότιο τοίχο του νότιου κλίτους του ναού υπάρχουν οι παραστάσεις του προφήτη *Ηλία* και των αγίων *Θεοδώρας*, *Μαρίνας*, *Βαρβάρας* και *Φανουρίου*. Στον δυτικό τοίχο του ναού και στο ύψος του γυναικωνίτη απεικονίζονται οι αγίες *Αικατερίνη* και *Παρασκευή*. Στους δυτικούς πεσσούς που στηρίζουν τον τρούλλο εικονίζονται οι άγιοι *Διονύσιος ο εν Ζακύνθω*[20] και *Γεράσιμος ο εν Κεφαλληνία*. Φέρουν την υπογραφή Δ. Ι. Μαλούκης, 1935 και 1939 αντίστοιχα. Στους πεσσούς των κλιτών εικονογραφούνται ο άγιος μάρτυς *Θεόκλητος*

19. Η παράσταση είναι πολύ φθαρμένη. Διακρίνεται τράπεζα.

20. Πρβλ. και Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Απεικονίσεις του αγίου Διονυσίου σε ναούς της Αττικής (19ος-20ός αι.)», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου «Άγιοι και Εκκλησιαστικές Προσωπικότητες στη Ζάκυνθο»*, Ζάκυνθος 6-9 Νοεμβρίου 1997, τόμ. Β', Αθήναι 1999, 386.

και οι απόστολοι *Πέτρος* και *Παύλος*, οι τελευταίοι σε θέση αντίστοιχη, ώστε να να βρίσκονται ο ένας απέναντι από τον άλλο[21]. Στο βόρειο στηθαίο του γυναικωνίτη, εικονογραφούνται οι αγίες *Σοφία* και *Όλγα* και ο απόστολος *Παύλος*, στο νότιο οι άγιοι *Αρέθας* και *Κλήμης* και ο απόστολος *Πέτρος* και στο δυτικό οι άγιοι *Κωνσταντίνος* και *Ελένη* και ανάμεσά τους ο δικέφαλος αετός.

Ένας μεγάλος επίσης αριθμός από *προφήτες* εικονογραφείται στο ναό. Εκτός από τους προφήτες στο τύμπανο του τρούλλου, προφήτες μέσα σε μετάλλια εικονίζονται στα τέσσερα τόξα που συνδέουν τα ισάριθμα στηρίγματα του τρούλλου (εικ. 4). Στο τόξο που ενώνει τους δύο ανατολικούς πεσσούς παριστάνονται οι προφήτες *Ηλίας*, *Δαβίδ*, *Σαμουήλ* και *Μωϋσής* και σ' αυτό που ενώνει τους δύο δυτικούς πεσσούς οι προφήτες *Ησαΐας*, *Ιωήλ*, *Ιωνάς* και *Ιεζικιήλ*. Στο νότιο τόξο εικονογραφούνται οι *Βαρούχ*, *Δανιήλ*, *Σολομών* και ο *άγιος Ιωάννης Προφήτης και Πρόδρομος* και στο βόρειο οι *Ανανίας*, *Αβδειού*, *Βαρούχ* και *Ζαχαρίας*[22]. Πάνω από το τοξωτό, επίσης, άνοιγμα επικοινωνίας του ιερού βήματος με το διακονικό απεικονίζεται ο προφήτης *Αββακούμ* και με την πρόθεση ο προφήτης *Γεδεών*. Στο θόλο του κεντρικού κλίτους, δεξιά και αριστερά της παράστασης της Αγίας Τριάδας, εικονίζονται σε δύο ζώνες προφήτες και δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης σε προτομή. Στη δυτική ζώνη, οι μορφές των δικαίων *Ενώχ*, *Ιωσήφ του μνήστορος*, *Ιώβ*, *του Ιησού του Ναυή*, του προφήτη *Νάθαν* και του δίκαιου *Μαθουσάλα*. Στην ανατολική ζώνη παριστάνονται ο δίκαιος *Νώε*, ο πατριάρχης *Ιακώβ*, ο πατήρ *Ισαάκ*, ο προπάτωρ *Αδάμ*, ο πατριάρχης *Αβραάμ* και ο δίκαιος *Μελχισεδέκ*.

3. Τα κυριότερα εικονογραφικά θέματα.

α. Ο τρούλλος και οι θόλοι.

Ο Παντοκράτορας. Ο Χριστός εικονίζεται στον καθιερωμένο από την παράδοση εικονογραφικό τύπο[23] (εικ. 5). Κρατεί Ευαγγέλιο με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξιό ευλογεί. Στη δόξα του Κυρίου διακρίνεται η επιγραφή Ο ΩΝ, δεξιά και αριστερά οι συντμήσεις IC XP. Το βάθος είναι χρυσό. Η υπογραφή Δ.

---

21. Πρόκειται για γνωστή επιδίωξη και της παραδοσιακής εικονογραφίας.

22. Σύμφωνα με το Αρχείο του ναού, Βιβλίο *Αποδείξεων Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου «Ψυρρή» (1909-1910)*, αρ. 21, οι προφήτες αυτοί φιλοτεχνήθηκαν από τον Νικ. Αργυρόπουλο. Στις 14 Φεβρουαρίου 1909 έγινε η εξόφληση του έργου.

23. Για τον εικονογραφικό τύπο του Παντοκράτορα βλ. Γκιολές, *ό.π.*, 55 κ.ε. Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήναι 2001, 61 κ.ε., όπου και βιβλιογραφία.

Κόμης δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στο ζωγράφο του τρούλλου. Σύμφωνα με το Αρχείο του ναού[24], ο Δ. Κόμης ανέλαβε τη στερέωση των τοιχογραφιών του τρούλλου το 1949. Η μορφή του Χριστού με το κοντό γένι παραπέμπει σε γνωστό παραδοσιακό τύπο, αποδίδεται όμως με το ύφος και το ήθος της ναζαρηνής ζωγραφικής. Η παράσταση περιβάλλεται από κυκλικό πλαίσιο με τρείς ζώνες. Η εξωτερική διακοσμείται με άμπελο, η μεσαία με ιριδισμούς του φωτός και η εσωτερική φέρει την επιγραφή: ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ. Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΕΜΟΙ ΟΥ ΜΗ ΠΕΡΙΠΑΤΗΣΗ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ ΑΛΛ' ΕΞΕΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ.

Προφήτες. Τα ονόματά τους, δυστυχώς και λόγω αποστάσεως, δεν είναι ευδιάκριτα. Αποδίδονται με στάσεις και ενδύματα αρχαιοπρεπή.

Οι ευαγγελιστές. Οι ευαγγελιστές εικονίζονται με τα σύμβολά τους, όπως συνηθίζεται, τη στιγμή της συγγραφής του Ευαγγελίου τους[25]. Ο Ιωάννης κρατεί ανοικτό κώδικα στο αριστερό χέρι και κάλαμο στο δεξί (εικ. 6α). Ο Μάρκος παριστάνεται να γράφει το θεόπνευστο μήνυμα σε ανοικτό ειλητό, ο Λουκάς φέρει κλειστό Ευαγγέλιο και ο Ματθαίος ανοικτό κώδικα και κάλαμο (εικ. 6β). Το βάθος είναι χρυσό. Και οι τέσσερις είναι έργο του ίδιου ζωγράφου.

Η Αγία Τριάδα. Το θέμα αποδίδεται κατά τα γνωστά δυτικά πρότυπα (εικ. 7)[26]. Εικονίζονται ο Πατήρ και ο Υιός να κάθονται σε λευκά σύννεφα. Ο Πατήρ εικονογραφείται ως γέρων γενειοφόρος να ευλογεί με το δεξί χέρι και να κρατεί στο αριστερό ανοικτό ειλητάριο με την επιγραφή: αω. Δεξιά του εικονίζεται ο Υιός να ευλογεί και να κρατεί ανοικτό κώδικα, όπου αναγράφεται: ΠΙΣΤΕΥΕΤΕ ΜΟΙ ΟΤΙ ΕΓΩ ΕΝ ΤΩ ΠΑΤΡΙ ΚΑΙ Ο ΠΑΤΗΡ ΕΝ ΕΜΟΙ. Η παράσταση περιβάλλεται από κυκλική διακοσμητική κορνίζα με καρδιόσχημα ανθέμια, τα οποία εναλλάσσονται με ανθέμια που φέρουν σταυρικά σύμβολα.

---

24. Αν. Διαμαντοπούλου, ό.π., 47.

25. Για την εικονογράφηση των τεσσάρων ευαγγελιστών στα σφαιρικά τρίγωνα, τη σχέση του εικονογραφικού τύπου τους με τα ιστορημένα χειρόγραφα και την απεικόνιση των συμβόλων τους βλ. M. A. Fried, «The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies* 5 (1927), 115-147 και 7 (1929), 1-29, Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Α' (κείμενο), Αθήνα 1985, 127-130, Γκιολές, *ό.π*, 192-199, Ν. Πανσελήνου, «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994), 79-85.

26. Ήδη όμως από τη μεταβυζαντινή περίοδο είναι γνωστές απεικονίσεις του θέματος στον εικονογραφικό αυτό τύπο. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη. Κατάλογος εικόνων*, Εν Αθήναις 1936, 16-17, Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1990, 66-67, Μ. Χατζηδάκης (εισαγωγή - επιμέλεια), *Εικόνες της Κρητικής τέχνης (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, 507.

β. Ο χώρος του ιερού βήματος.

Η Πλατυτέρα. Η Παναγία κάθεται σε μαρμάρινο θρόνο, όπως και σε άλλες ανάλογες απεικονίσεις της κατά την εποχή αυτή[27], και φέρει στα γόνατά της το μικρό Χριστό (εικ. 8α, 8β). Δεξιά και αριστερά του θρόνου, δύο ολόσωμοι σεβίζοντες άγγελοι, με στολή διακόνου, υποκλίνονται στην Παναγία. Το βάθος είναι χρυσό. Οι μορφές εικονίζονται με σώματα κοντά και χοντρά.

Οι Ιεράρχες. Απεικονίζονται με αρχιερατικά άμφια (εικ. 9). Αριστερά ο Μέγας Βασίλειος, ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας και ο άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, δεξιά ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος και ο Μέγας Αθανάσιος. Σε μερικούς διακρίνονται και στοιχεία της παραδοσιακής εικονογραφίας, όπως ο αρχιερατικός σάκκος και η ειδική κουρά (παπαλήθρα) στον άγιο Ιωάννη το Χρυσόστομο. Κάτω από τον άγιο Αθανάσιο, διακρίνεται η υπογραφή του ζωγράφου: Ι. Παπαδημητρίου, 1911.

Η Γέννηση. Χαμηλά το θείο Βρέφος κείτεται στη φάτνη και δεξιά και αριστερά του γονατίζουν στοργικά η Παναγία και ο Ιωσήφ (εικ. 10). Ψηλά, σε δεύτερο επίπεδο, όπου το τοπίο έχει τον κυρίαρχο ρόλο, παριστάνονται αριστερά οι ποιμένες, δεξιά οι μάγοι και στο άνω τμήμα της σκηνής άγγελοι. Η παράσταση, σύμφωνα με την επιγραφή που διασώζει, φιλοτεχνήθηκε το 1934.

Τα πρότυπα είναι καθαρά δυτικά[28]. Ειδικότερα, ο τρόπος με τον οποίο η Παναγία ανασηκώνει το ύφασμα-σεντόνι είναι παρόμοιος με απεικονίσεις του θέματος σε δυτικά χαρακτικά[29] και σε έργα της επτανησιακής ζωγραφικής[30]. Παρόμοια είναι επίσης η στάση της Παναγίας και του θείου Βρέφους σε απεικονίσεις του θέματος από τον Κ. Αρτέμη[31].

---

27. Π.χ. στη Ρώσικη εκκλησία, έργο του Λ. Θείρσιου, και τη Χρυσοσπηλιώτισσα, έργο του Σπ. Χατζηγιαννόπουλου, Γραίκος, *ό.π.*, 201 και πίν. 52 αντίστοιχα, στον Άγιο Γεώργιο Καρύκη και τον Άγιο Κωνσταντίνο Ομονοίας, έργα του Π. Λεμπέση, στον Άγιο Ιωάννη στο Μαρκόπουλο, έργο του Δ. Γεωργαντά, Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 27, εικ. 11, πίν. 2, σε έργα του Κ. Αρτέμη, όπως στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου, Αρχιμ. Άνθιμος Ρούσσας, *Ο Άγιος Βασίλειος (της οδού Μετσόβου Αθηνών). Ιστορία και Τέχνη,* Αθήναι 1973, 20, εικ. 2, αλλά και σε άλλα έργα του ίδιου ζωγράφου, Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της Ναζαρηνής σκέψης στη Νεοελληνική Εκκλησιαστική ζωγραφική,* Αθήνα 1977, 186-190, εικ. 77, 78, 79, 81, σε έργο του Ν. Λύτρα, *ό.π.*, 101, εικ. 43.

28. Ο τύπος της γονατιστής Παναγίας στην εικονογραφία της Γέννησης και της Προσκύνησης των Μάγων πρωτοεμφανίζεται στη ζωγραφική της Φλωρεντίας τον 15ο αιώνα με τον Pierro della Francesca και τον Fra Filippo Lippi. Βλ. Παπαστάμος, *ό.π.*, 150.

29. Βλ. π.χ. Gustave Doré, *Sainte Bible*, Tom. II, MDCCCLXVI, No 38, Schnorr von Carolsfeld, *Die Bibel in Bildern,* Dortmund 1978/1983², 301, εικ. 166. Για την επισήμανση των λευκωμάτων αυτών ευχαριστούμε θερμά τον κ. Γιάννη Ρηγόπουλο.

30. Όπως σε πίνακα του Νικολάου Καντούνη, Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, 394-395.

31. Ρούσσας, *ό.π.*, 24, εικ. 8 και Παπαστάμος, *ό.π.*, 202, εικ. 95.

Η Αποκαθήλωση. Η σκηνή (εικ. 11), στην όλη σύνθεσή της, με το γεροδεμένο σώμα του Κυρίου και το μεγάλο σταυρό να δεσπόζουν στη σύνθεση, έχει στοιχεία εικονογραφικά, όπως π.χ. την κλίση του σώματος του Χριστού, που θυμίζουν αντίστοιχες συνθέσεις των Ρέμπραντ και Ρούμπενς[32], καθώς και της επτανησιακής ζωγραφικής[33]. Παρόμοια αποδίδουν το θέμα και άλλοι νεοέλληνες ζωγράφοι της εποχής αυτής[34]. Το βάθος είναι και πάλι χρυσό. Τη σύνθεση υπογράφει ο Εμμαν. Παπαδάκης, αγιογράφος, 21 Ιουνίου 1910.

γ. Ο κυρίως ναός.

Ο Ευαγγελισμός (Λουκ. 1, 26-38). Αριστερά, ο αρχάγγελος Γαβριήλ στρέφεται προς τη Θεοτόκο και κρατεί σκήπτρο (εικ. 12). Στο χρυσό βάθος διακρίνεται λευκό περιστέρι, συμβολική απεικόνιση του Αγίου Πνεύματος, και η στηληδόν επιγραφή ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ. Δεξιά η Παναγία, όρθια, σε στάση διαλόγου με τον αρχάγγελο και υπακοής στο θείο θέλημα, υψώνει ευλαβικά τα χέρια[35].

Η Ετοιμασία Σταυρού[36]. Τα πρόσωπα της σκηνής χωρίζονται σε δύο ομίλους (εικ. 13α, 13β). Αριστερά ο Χριστός, γαλήνιος, πλημμυρισμένος από το φως που ακτινοβολεί, ντυμένος με λευκό χιτώνα, οδεύει προς το μαρτύριο. Έ-

32. Βλ. Chr. Stukenbrock - Barb. Töpper, *Χίλια αριστουργήματα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Από το 1300 ως το 1850*, εκδ. "Cönemann". Για την ελληνική γλώσσα Γ. Κ. Ελευθερουδάκης ΑΕ, Αθήνα 2005, 760, 794-795.

33. Όπως έργο του Νικόλαου Καντούνη από το ναό των Αγίων Αναργύρων στη Ζάκυνθο, Μυλωνά, *ό.π.*, 344-345.

34. Βλ. Παπαστάμος, *ό.π.*, 218-219, εικ. 111, 112 (Κ. Αρτέμης).

35. Για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία του Ευαγγελισμού βλ. κυρίως G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' évangile au XIVe , XVe et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macédonie et du Mont Athos,* Paris 1916, ανατύπωση Paris 1960, 57 κ.ε. (εξής: Millet, *Recherches*), G. Shiller, *Ikonographie der christlichen Kunst,* I, Gűtersloh 1966-1980, 44 κ. ε., L. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo*, I, Texte, II, Planches, Bruxelles 1975, 96 κ.ε., H. Papastavrou, «Le symbolisme de la colonne dans la scène de l' Annonciation. Quelques aspects», *ΔΧΑΕ* 15 (1989-1990), 145-160, η ίδια, *Recherches iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle. L'Annonciation*, Venise 2007, Ι. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* ΙΘ΄ (1996-1997), 201-219.

36. Το επεισόδιο της Ετοιμασίας του Σταυρού εικονίζεται διαφορετικά και σπάνια αυτοτελώς στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία. Συνήθως εντάσσεται στη σκηνή της Ανάβασης του Κυρίου στο Σταυρό. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι 1995, 86-87, Αν. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 108-109.

χει τα χέρια σε στάση προσευχής και το βλέμμα στραμμένο προς τον ουρανό. Δεξιά του κείτεται λιπόθυμη η Παναγία, την οποία συγκρατεί μία άλλη γυναικεία μορφή. Αριστερά του, η Μαρία η Μαγδαληνή, με λυτά τα μακριά μαλλιά της, θρηνεί γοερά. Πίσω από τον Χριστό, ο Ιωάννης υψώνει τα χέρια σε χειρονομία θρήνου. Ακολουθεί πλήθος Ιουδαίων και ο Εκατόνταρχος, έφιππος, δείχνει τον τόπο του μαρτυρίου. Στο δεξιό όμιλο, εικονίζονται οι δύο ληστές πάνω στους σταυρούς και κάτω δούλοι να ετοιμάζουν τον Σταυρό του Κυρίου. Στο κέντρο ο δήμιος φορεί κόκκινο χιτώνα. Δίπλα, γεροντική μορφή κρατεί τα καρφιά και το σφυρί. Ακολουθεί πλήθος Ιουδαίων και δύο Ρωμαίοι στρατιώτες. Ο ουρανός είναι σκοτεινιασμένος, το τοπίο αφιλόξενο. Κάτω δεξιά υπογράφει ο ζωγράφος: Δ. Σ. Τσεβάς, 1913.

Η παράσταση είναι όμοια με αντίγραφο-έργο του Κ. Αρτέμη[37]. Δεν γνωρίζουμε ποιο από τα δύο έργα προηγείται και αν ο Δ. Τσεβάς γνώριζε το έργο του Κ. Αρτέμη. Το πιθανότερο είναι και οι δύο να χρησιμοποίησαν το ίδιο δυτικό χαρακτικό ως πρότυπο. Την ύπαρξη κοινού προτύπου ενισχύει και η απεικόνιση της ίδιας ακριβώς παράστασης στο γειτονικό με τον Άγιο Δημήτριο ναό της Γέννησης Χριστοκοπίδη, πιθανότατα έργο του Ι. Οικονόμου, στην Παντάνασσα Πατρών (έργο του Κ. Πρινόπουλου), στον Άγιο Νικόλαο Γαλαξειδίου, έργο του Τ. Α. Πριονά (1923), καθώς και στον ελληνορθόδοξο ναό της Αγίας Σοφίας στο Λος Άντζελες[38].

Υπαπαντή (Λουκ. 2, 22-38). Η παράσταση αποδίδεται σε εικονογραφικό σχήμα που προσεγγίζει αρκετά τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά πρότυπα. Ανήκει στον τύπο, σύμφωνα με τον οποίο τον μικρό Χριστό κρατεί ο Συμεών[39]. Η παράσταση είναι ανυπόγραφη.

Ο Κύριος επαινών τα δύο λεπτά της χήρας (Μάρκ. 12, 41-44, Λουκ. 21, 1-4)[40]. Ο Κύριος εκτείνει το δεξί του χέρι και υποδεικνύει στους μαθητές και τους πιστούς τη χειρονομία της χήρας ως παράδειγμα προς μίμηση. Η σύνθεση παρουσιάζει πολλά κοινά στοιχεία με αντίστοιχες απεικονίσεις δυτικών

37. Παπαστάμος, *ό.π.* , 216, εικ. 109.

38. Κ. Καλοκύρης, *Η Ναοδομία και η σύγχρονη τέχνη. Αρχιτεκτονική - Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 1978, 221, εικ. 130. Βλ. και Κ. Μπαρούτας, *Οι ναοί των Ελλήνων μεταναστών* (ζωγράφος Θεόδωρος Τσαβαλάς), Αθήνα 2006, 40-41. Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατόν να επισημάνουμε το δυτικό πρότυπο.

39. Για το θέμα στην παραδοσιακή εικονογραφία βλ. κυρίως Α. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ* 6 (1929), 328-339, D. Short, «The Iconographic Development of the Presentation in the Temple», *ArtB* 28 (1946), 17 κ.ε., Shiller, *ό.π.*, I, 100 κ.ε., Hadermann-Misguich, *ό.π.*, 118 κ.ε., H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, 84 κ.ε., ο ίδιος, «The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art», *DOP* 34-35 (1980-1981), 261-269.

40. Για το θέμα βλ. Schiller, *ό.π.*, I, 170.

χαρακτικών, όπως με χαρακτικό του Gustave Doré[41].

Ο Κύριος ευλογών τα παιδιά. Σε μία πολυπρόσωπη σύνθεση, ο Κύριος εικονίζεται να ευλογεί παιδιά κάθε ηλικίας, που έρχονται κοντά του συνοδευόμενα από τις μητέρες τους (εικ. 14). Πέντε από τους αποστόλους συμμετέχουν στη σκηνή και προσπαθούν να απομακρύνουν το πλήθος από τον Κύριο. Το βάθος είνα χρυσό. Εικονογραφείται το γνωστό χωρίο «ἄφετε τὰ παιδία καὶ μὴ κωλύετε αὐτὰ ἐλθεῖν πρός με, τῶν γὰρ τοιούτων ἐστὶν ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν» (Λουκ. 18, 15-17, Ματθ. 19, 13-15). Ο ζωγράφος υπογράφει: Ι. Παπαδημητρίου 1910. Το θέμα δεν είναι σύνηθες στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αντίθετα, είναι πολύ γνωστό στην εικονογραφία της περιόδου που εξετάζουμε. Έχει και αυτό ως πρότυπα δυτικά χαρακτικά[42] και αποδίδεται άλλοτε πολυπρόσωπο και σύνθετο, όπως π.χ. σε παρόμοιο έργο του Κ. Αρτέμη[43], και άλλοτε με μεγαλύτερη λιτότητα[44]. Διαφορετική σύνθεση για το ίδιο θέμα, με τον Χριστό όρθιο στο δεξιό άκρο της σκηνής, υιοθετείται από τον Α. Φιλαδελφέα στον Άγιο Γεώργιο Καρύκη (1895).

Η παραβολή του πεσόντος εις ληστάς (Λουκ. 10, 30-37)[45]. Ο καλός Σαμαρείτης σκύβει πάνω από τον ημιθανή συνάνθρωπό του, που ημίγυμνος είναι πεσμένος στο έδαφος (εικ. 15α). Στο βάθος διακρίνονται ο Ιουδαίος και ο Λευΐτης. Η παράσταση, που παρουσιάζει πολλές φθορές, έχει υπογραφή: Μ. Σ. Παναγιωτάκης (ζωγράφος) 1909. Η συγκεκριμένη παράσταση αποτελεί πιστή αντιγραφή χαρακτικού του Schnorr von Carolsfeld[46] (15β).

Ο Κύριος ομιλών τη Σαμαρίτιδι (Ιω. 4, 5-30)[47]. Ο Κύριος εικονίζεται να κάθεται δίπλα στο πηγάδι και να τείνει το δεξί του χέρι σε χειρονομία διδασκαλίας (εικ. 16). Εκείνη, καθώς γεμίζει το πήλινο δοχείο της, στρέφεται προς τον Χριστό, έτοιμη να δεχθεί το κήρυγμά του. Η παράσταση υπογράφε-

---

41. G. Doré, *ό.π.*, No 71. Αντίθετα, πολυπρόσωπη παρουσιάζεται η σύνθεση σε φλαμανδικό χαρακτικό του β΄ μισού του 16ου αιώνα, που αντιγράφηκε στο τετράδιο αρ. 2, το οποίο ο Σπ. Χατζηγιαννόπουλος κληροδότησε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική,* Β΄ τόμος, Αθήναι 2006, 83, εικ. 171, 172.

42. Π.χ. του Schnorr von Carolsfeld, *ό.π.*, 359, εικ. 203.

43. Παπαστάμος, *ό.π.*, 205, εικ. 98.

44. Ρούσσας, *ό.π.*, 26, εικ. 11.

45. Για την εικονογραφία και ερμηνεία του θέματος στην παραδοσιακή εικονογραφία, βλ. Millet, *Recherches*, 564 κ.ε., Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, 184-185, A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peindres Kondaris*, Ioannina 1989, 113 κ.ε., Τούρτα, *ό.π.*, 89-91.

46. Schnorr von Carolsfeld, *ό.π.*, 350, εικ. 197.

47. Για τους εικονογραφικούς τύπους της σκηνής στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Millet, *Recherches*, 602 κ.ε., Τούρτα, *ό.π.*, 95-96.

ται από τον Ι. Παπαδημητρίου, 1914. Και εδώ είναι φανερή η εξάρτηση του ζωγράφου από δυτικά χαρακτικά και μάλιστα μία ανάλογη παράσταση του Schnorr von Carolsfeld[48].

Η Εκδίωξη των εμπόρων (Ματθ. 21, 12-13, Μάρκ. 11, 15-17, Λουκ. 19, 45-46, Ιω. 2, 13-16)[49]. Στη σκηνή δεσπόζει οργισμένη η μορφή του Κυρίου που με το μαστίγιο στο χέρι εκδιώκει τους εμπόρους από το ναό (εικ. 17). Στο άνω μέρος αναγράφεται: ΜΗ ΠΟΙΕΙΤΕ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΟΙΚΟΝ ΕΜΠΟΡΙΟΥ. Η παράσταση είναι ανυπόγραφη και ακολουθεί σαφώς δυτικά πρότυπα[50].

Ο Λιθοβολισμός της μοιχαλίδος (Ιω. 8, 3-10). Και πάλι δεσπόζουσα η μορφή του Κυρίου αποτρέπει τους Ιουδαίους από το έργο του λιθοβολισμού της μοιχαλίδας (εικ. 18). Δεξιά, η γυναίκα πεσμένη στα γόνατα θρηνεί. Επάνω αναγράφεται: Ο ΑΝΑΜΑΡΤΗΤΟΣ ΥΜΩΝ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΝ ΛΙΘΟΝ ΕΠ' ΑΥΤΗ ΒΑΛΕΤΩ. Η παράσταση είναι ανυπόγραφη, αποτελεί όμως έργο του ίδιου με την προηγούμενη παράσταση ζωγράφου. Το θέμα, το οποίο συναντάται και στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία[51], απεικονίζεται ιδιαίτερα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, κατά δυτικά βέβαια πρότυπα[52].

Τα *διακοσμητικά θέματα* είναι τα συνήθη στη διακόσμηση των ναών της εποχής[53], με πρότυπα τόσο κλασικίζοντα όσο και παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά, όπως πλέγματα που συνδυάζονται με σταυροειδείς φυτικές συνθέσεις, ανθέμια ποικίλης μορφής, διάφοροι σταυροί, ελισσόμενοι βλαστοί, μαίανδροι, πυρσοί και φοίνικες –ένας μάλιστα φέρει την υπογραφή του Δ. Κόμη–κ.ά.

Ονόματα *ζωγράφων* που εργάστηκαν στο διάκοσμο του ναού είναι γνωστά από επιγραφές στις τοιχογραφίες και από αναφορές στο Αρχείο του ναού. Έτσι πληροφορούμαστε ότι στο ναό του Αγίου Δημητρίου εργάστηκαν οι Νικ. Αργυρόπουλος, Ιωάν. Παπαδημητρίου, Εμμ. Ι. Παπαδάκης, Δ. Κόμης, Δ. Σ. Τσεβάς, Μ. Σ. Παναγιωτάκης[54] και Δ. Ι. Μαλούκης. Ως «κοσμηματογράφοι» αναφέρονται οι Τιμ. Κονσολάκης και Δ. Σούτσος.

---

48. Schnorr von Carolsfeld, *ό.π.*, 326, εικ. 182.

49. Για τις απεικονίσεις του θέματος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, 55, Stavropoulou-Makri, *ό.π.*, 56 κ.ε., Τούρτα, *ό.π.*, 88-89.

50. Βλ. Schnorr von Carolsfeld, *ό.π.*, 323, εικ. 180.

51. Βλ. P. Bloch, «Ehebrecherin», *LChrI*, 580-581, Βοκοτόπουλος, *ό.π.*, 17-19, Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα 1998, 126-128.

52. Πρβλ. G. Doré, *ό.π.*, No 68.

53. Βλ. Στουφή-Πουλημένου, Άγιοι Θεόδωροι, 738-743.

54. Οι ζωγράφοι αυτοί, οι οποίοι δεν αναφέρονται στα γνωστά λεξικά Ελλήνων καλλιτεχνών, έχουν εργασθεί και σε άλλους ναούς των Αθηνών, όπως π.χ. ο Νικ. Αργυρόπουλος στην

4. Γενικές διαπιστώσεις.

Η εξέταση του ζωγραφικού διακόσμου του ναού του Αγίου Δημητρίου οδηγεί στις εξής διαπιστώσεις:

α) Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού είναι ιδιαίτερα λιτό, με περιορισμένο αριθμό παραστάσεων.

β) Τηρείται μόνο ο βασικός δογματικός και ευχαριστιακός χαρακτήρας της παραδοσιακής εικονογραφίας, όπως αυτός αποτυπώνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλλου και του ιερού βήματος. Έτσι η εικονογράφηση του τρούλλου, των τεσσάρων σφαιρικών τριγώνων, της αψίδας και του ευρύτερου χώρου του ιερού βήματος ακολουθεί, σε γενικές γραμμές, την παράδοση. Συνήθης και παραδοσιακή είναι επίσης η θέση του Ευαγγελισμού στη δυτική πλευρά του ανατολικού ζεύγους των πεσσών που στηρίζουν τον τρούλλο, που εδώ αποτελούν και τους πεσσούς του ιερού βήματος. Στο δυτικό τμήμα του ναού, στον ημικυλινδρικό θόλο του κεντρικού κλίτους, η απεικόνιση της δυτικότροπης Αγίας Τριάδας δεν αποτελεί συνήθη επιλογή της παραδοσιακής εικονογραφίας, αν και μας είναι γνωστά μεταβυζαντινά παραδείγματα.

γ) Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην απεικόνιση προφητών και δικαίων της Παλαιάς Διαθήκης.

δ) Στον κυρίως ναό δεν απομένει, σχεδόν, τίποτε από το παραδοσιακό εικονογραφικό πρόγραμμα. Δεν εικονίζονται, ως είθισται, οι κύριες Χριστολογικές σκηνές που αφηγούνται το σχέδιο της θείας οικονομίας για τη σωτηρία του ανθρώπου από τον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση του Χριστού έως την Ανάσταση, την Ανάληψη και την Πεντηκοστή. Αντίθετα, με μόνες εξαιρέσεις τις παραστάσεις του Ευαγγελισμού, της Υπαπαντής και της Προετοιμασίας του Σταυρού –η τελευταία αποκλειστικά σύμφωνα με δυτικά εικονογραφικά πρότυπα– εικονογραφούνται σκηνές κυρίως από τις παραβολές και τη διδασκαλία του Κυρίου. Με τον τρόπο αυτό, η εικονογράφηση του ναού αποκτά έντονο κηρυγματικό και ηθικοδιδακτικό χαρακτήρα, που αποπνέει προτεσταντικό ευσεβισμό[55].

ε) Σε όλες τις σκηνές, εκτός από την Υπαπαντή, ακολουθούνται σαφώς δυτικά εικονογραφικά πρότυπα, κυρίως χαρακτικά, που ήταν γνωστά και στην Ελλάδα απο τις εικονογραφημένες Βίβλους που κυκλοφορούσαν.

Παναγία του Ρόμπη, ο Δ. Τσεβάς στον Άγιο Γεώργιο Καρύκη, ο Εμμ. Παπαδάκης στην Αγία Ειρήνη Αιόλου κ.α., Γραίκος, *ό.π.*, 380, 326 αντίστοιχα.

55. Μια παρόμοια τάση για προτίμηση σε θέματα «αρετολογικού και ψυχωφελούς χαρακτήρα» έχει διαπιστωθεί και σε ορισμένους καλλιτέχνες της Κρήτης και των άλλων βενετοκρατούμενων περιοχών κατά τον 17° αιώνα, βλ. Ρηγόπουλος, *ό.π.*, 128.

στ) Λίγες και μεμονωμένες μορφές ολόσωμων ή σε προτομή αγίων εικονογραφούνται στον κυρίως ναό και σε θέσεις όχι απαραίτητα καθορισμένες από την παραδοσιακή εικονογραφία. Ανάμεσά τους ιδιαίτερη θέση κατέχουν στρατιωτικοί άγιοι, παραδόξως όχι ο άγιος Δημήτριος, επίσκοποι, κυρίως των Αθηνών, ασκητές, ποιητές και μάρτυρες και οι κορυφαίοι απόστολοι Πέτρος και Παύλος. Η εικονογράφηση τέλος των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης –με το έμβλημα του δικέφαλου αετού–, Σοφίας και Όλγας στα στηθαία του γυναικωνίτη δεν φαίνεται να είναι άσχετη με το θεσμό της βασιλείας και το Μεγαλοϊδεατισμό στο νεοϊδρυθέν ελληνικό κράτος.

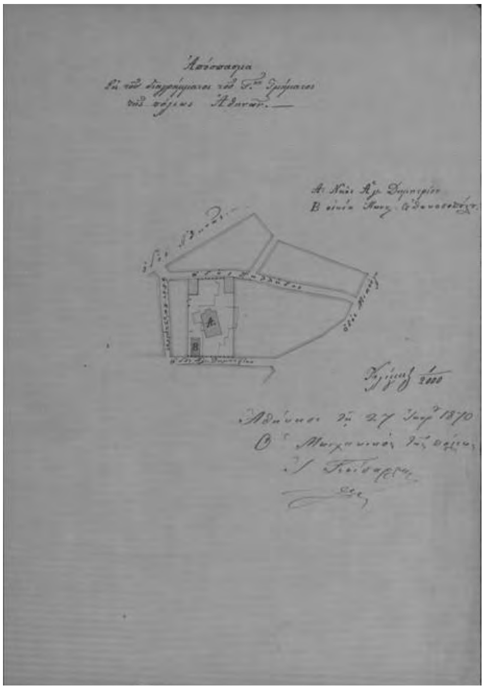
ζ) Το βάθος των παραστάσεων είναι, κατ' εξοχήν, χρυσό. Το χρυσό βάθος, όπως και αλλού έχουμε επισημάνει[56], προέρχεται από την εικονογραφία των βυζαντινών ψηφιδωτών, η μνημειακότητα και η πολυτέλεια των οποίων συνάδει με το πνεύμα της εποχής που εξετάζουμε.

η) Τέλος, η τεχνοτροπία, που ακολουθείται από όλους τους ζωγράφους στο ναό, είναι η δυτικότροπη νατουραλιστική.

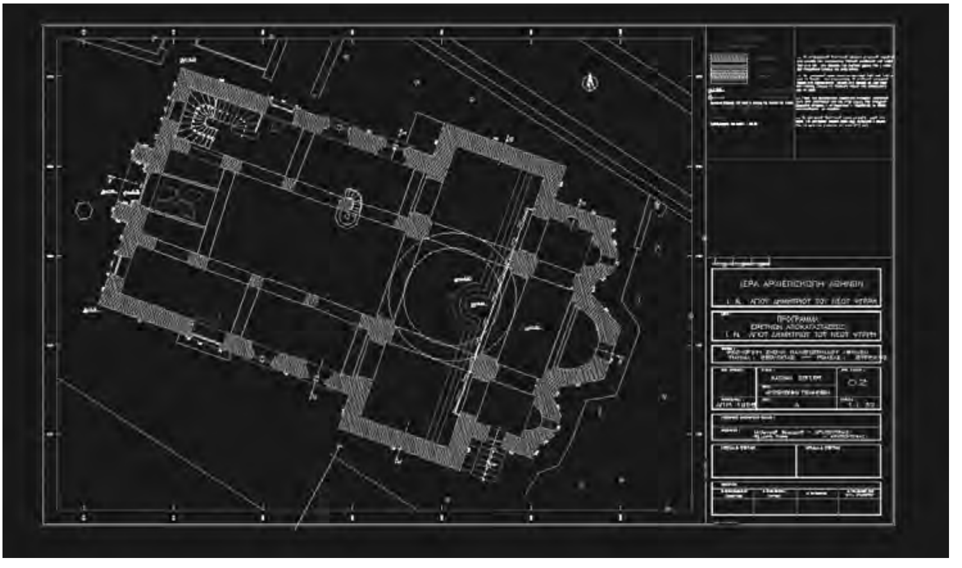
56. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς*, 44.



Εικ. 1. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Άποψη του ναού από τα δυτικά.



Εικ. 2. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Απόσπασμα διαγράμματος του Γ΄ Τμήματος της πόλεως Αθηνών (1870).



Εικ. 3α. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Κάτοψη.



Εικ. 3β. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Τομή κατά μήκος.



Εικ. 4. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Ο τρούλλος του ναού.



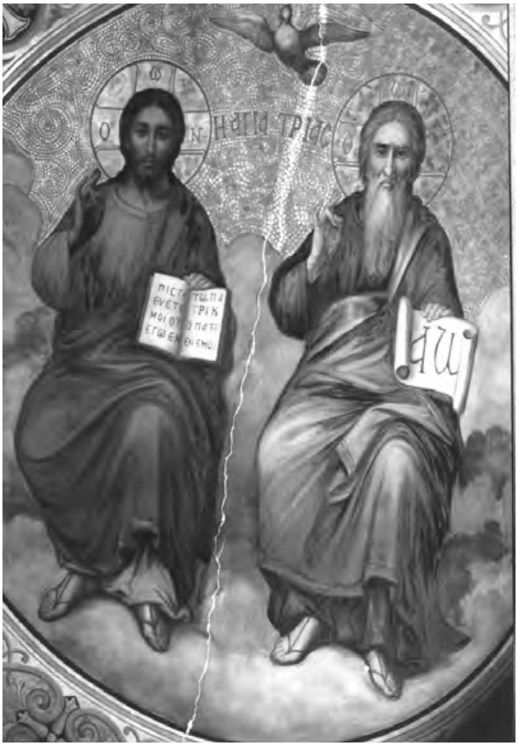
Εικ. 5.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Ο Παντοκράτωρ.



Εικ. 6α. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Οι ευαγγελιστές. Ο Ιωάννης.



Εικ. 6β. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Οι ευαγγελιστές. Ο Ματθαίος.



Εικ. 7.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Η Αγία Τριάδα.



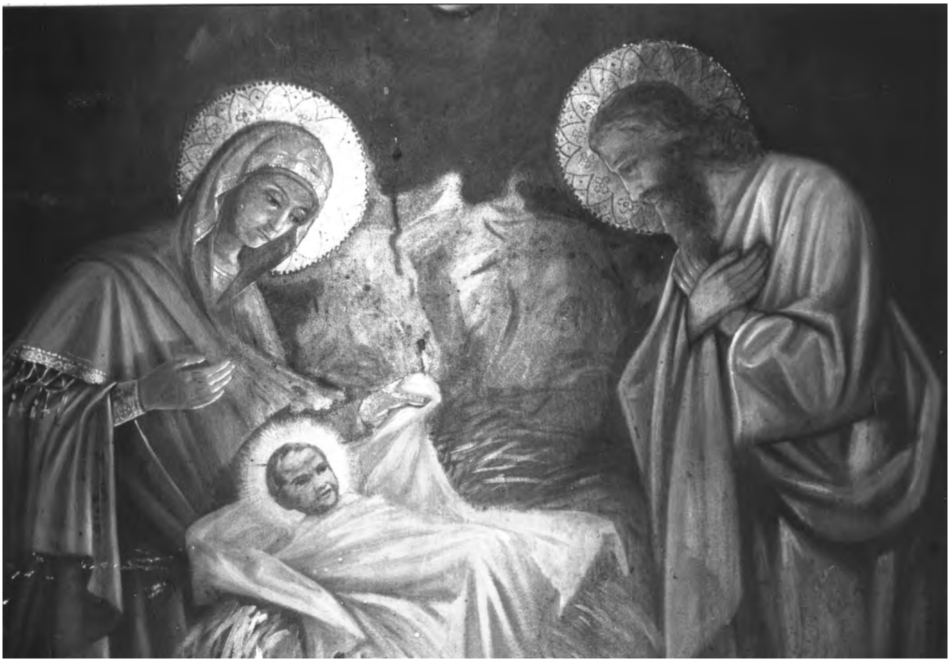
Εικ. 8α. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Η Πλατυτέρα.

Εικ. 8β.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Η Πλατυτέρα
(λεπτομέρεια).





Εικ. 9.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Ιεράρχες.



Εικ. 10. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Η Γέννηση (λεπτομέρεια).



Εικ. 11.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Η Αποκαθήλωση.

Εικ. 12.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Ο Ευαγγελισμός
(λεπτομέρεια).





Εικ. 13α. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Η Ετοιμασία του Σταυρού (λεπτομέρεια).



Εικ. 13β. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Η Ετοιμασία του Σταυρού (λεπτομέρεια).



Εικ. 14. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Ο Χριστός ευλογών τα παιδιά.



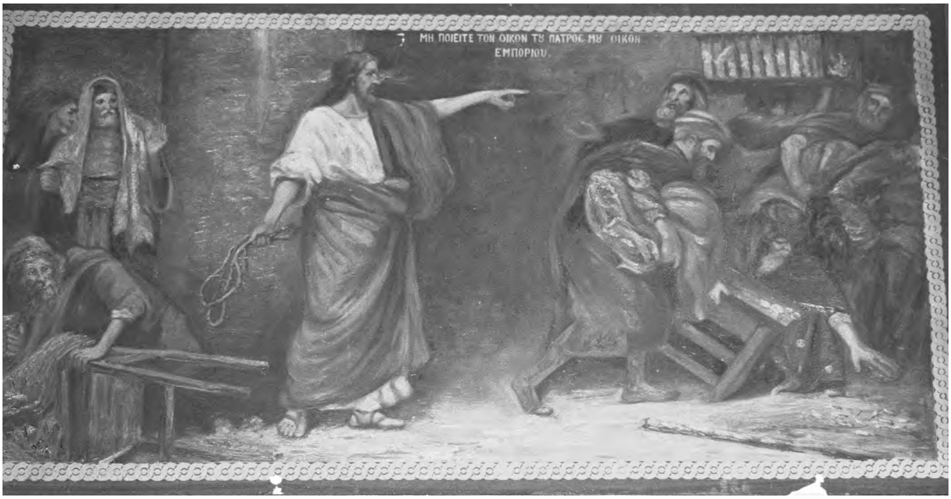
Εικ. 15α. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Η παραβολή του πεσόντος εις ληστάς.



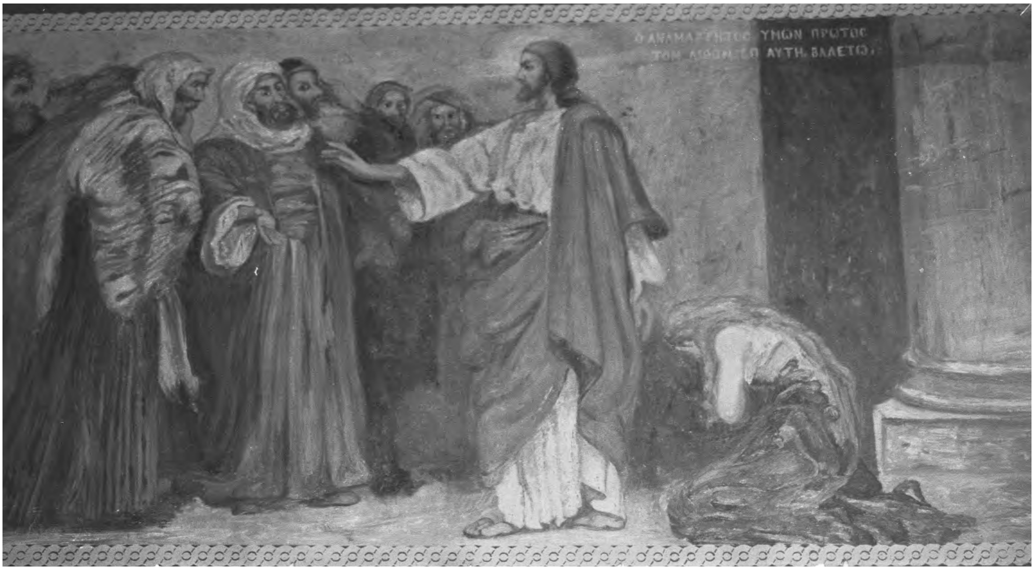
Εικ. 15β. Η παραβολή του πεσόντος εις ληστάς (Schnorr von Carolsfeld).



Εικ. 16.
Άγιος Δημήτριος
«Ψυρρή».
Ο Χριστός
ομιλών
τη Σαμαρείτιδι.



Εικ. 17. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Η εκδίωξη των εμπόρων από το ναό.



Εικ. 18. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Ο Λιθοβολισμός της μοιχαλίδος.

Ιωάννης Β. Φριλίγκος

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΣΤΟΝ ΙΕΡΟ ΝΑΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Ο ουρανός απόψε
κατέβηκε δυο τρία σκαλιά πιο κάτω
από τον εαυτό του
Κ. Δημουλά

Και ο Σπύρος Βασιλείου ανέβηκε δυο τρία σκαλιά πάνω από τον εαυτό του για να μας δωρίσει το εικονογραφικό σύνολο του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου[1]. Και συνεχίζουμε με τη γλώσσα της ποίησης *και με ένα σχετικά έναστρο ενδιαφέρον/ έσκυψε ν' αντιληφθεί/ τι είναι αυτό που του κατήγγειλε η Απόγνωση.../ Αχ Απόγνωση / εσύ η πιο ανθεκτική απ' όλες τις λύπες/ εσύ που σπάνια ελεείς την παρηγορία.../ καλά καλά ούτε συ Απόγνωση/ δεν ξέρεις τι σημαίνει άνθρωπος/ κι ας τον αγάπησες τόσο/ ως τον ουρανό.* Τι οδήγησε τον Σ. Βασιλείου να εικονογραφήσει τον ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου δεν γνωρίζουμε, σίγουρα πάντως όχι η απόγνωση. Ή μήπως αυτή ακριβώς οδήγησε τον χρωστήρα του στη στροφή ή καλύτερα στην επιστροφή στην παράδοση αφήνοντας πίσω του το ναζαρηνό κίνημα[2] που είχε επικρατήσει στον τόπο μας για περισσότερο από ένα αιώνα.

---

1. Επιφυλασσόμαστε για μελλοντική μονογραφία του εικονογραφικού έργου του Σ. Βασιλείου στον ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών καθώς και για μελέτη του συνόλου θρησκευτικού- εκκλησιαστικού έργου του ζωγράφου.

2. Γιά τό κίνημα των Ναζαρηνών βλ. F. Novotny, «Painting and sculpture in Europe 1780-1880», *Pelican History of Art*, London 1960, σσ. 64-72. K. Andrews, *The Nazarenes*, Oxford 1964. J. Chr. Jensen, *I Nazareni-Das Wort, der Stil*, Nürnberg 1966. R. Zeitler, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, Berlin 1966, σσ. 200 κ.εξ. *Encyclopedia of World Art* XI (1966) 632-634. Λεύκωμα-Κατάλογος *Die Nazarener*, Frankfurt am Main 1977 (28 April bis 28 August 1977). B. M. Frank, *German Romantic Painting Redefined, Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Ashate Publishing Company, Burlington U.S.A 2001. Χρ. Χρήστου, *Μαθήματα ιστορίας της ζωγραφικής του 19ου αι.*, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 84. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της Ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977, σσ. 17-19. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νε-*

Ο σημερινός ναός του Αγίου Διονυσίου ανηγέρθη από το 1923- 1931 με τα εγκαίνια του να πραγματοποιούνται στις 24 Μαΐου 1931 από τον Αρχιεπίσκοπο Αθηνών Χρυσόστομο Α΄. Σύμφωνα με την ιστορικό τέχνης Ειρήνη Ο-ράτη, « Η εκκλησία του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, πρώτου επισκόπου της Αθήνας και πολιούχου της πόλης, θεμελιώθηκε το 1900 στη θέση ενός παλαιότερου μικρού ναού, στην οδό Σκουφά. Τα αρχικά σχέδια προέβλεπαν έναν ναό στα πρότυπα της ιταλικής αναγέννησης. Αναπροσαρμόστηκαν όμως από τον αρχαιολόγο και αρχιτέκτονα Αναστάσιο Ορλάνδο, ο οποίος έδωσε στο εσωτερικό μορφή βυζαντινού ναού. Το κτίριο ολοκληρώθηκε την οκταετία 1923-1931 με αρχιτεκτονική επίβλεψη του Γεωργίου Νομικού, που σχεδίασε τα μαρμάρινα δάπεδα και την ορθομαρμάρωση, ενώ ο Στέφανος Ξενόπουλος φιλοτέχνησε τα ψηφιδωτά»[3]. Για την ανέγερση του ναού επιλέχθηκε τυπολογικά ένας σύνθετος αρχιτεκτονικός τύπος από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ναοδομία, προσαρμοσμένος στις ανάγκες μιας μεγαλοαστικής ενοριακής εκκλησίας. Ενώ εξωτερικά έχει τα χαρακτηριστικά κανονικού σταυροειδή εγγεγραμμένου ναού, τυπολογικό στοιχείο που ανταποκρίνεται και στο περίγραμμα της κάτοψης, εσωτερικά εμφανίζεται ως τρίκογχος. Ο τρούλος του ναού έχει διπλή κάλυψη. Ενώ εξωτερικά έχει τύμπανο, εσωτερικά διαμορφώνεται ως ημικυκλικός θόλος.

Η εικονογράφηση έγινε από τον Σ. Βασιλείου και συνεργείο μαστόρων και μαθητών κατά τα έτη 1936-1939. Τις παραπάνω πληροφορίες συλλέγουμε από τις επιγραφές που βρίσκονται στον δυτικό τοίχο του ναού. Η εικονογράφηση του ναού θεωρήθηκε στην εποχή της αξιόλογη και για το λόγο αυτό μάλιστα στις 25 Μαρτίου του 1930 απονεμήθηκε στον Σ. Βασιλείου το Μπενάκειο βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών με τη αιτιολογία ότι «η σύνθεσις αυτού παρουσιάζει αξιόλογον εικόνα διακοσμήσεως ναού από αρχιτεκτονικής και ζωγραφικής απόψεως, παρέχει χαρακτηρηστικήν συνέχισιν της βυζαντινής τεχνοτροπίας και δεικνύει ικανήν δεξιότητα περί την εκτέλεσιν»[4]. Με το παραπάνω σκεπτικό βραβεύτηκε από τον πρόεδρο της Ακαδημίας Κωστή Παλαμά, ενώ παρόντες στην τελετή ήταν ο πρόεδρος της Κυβέρνησης Ελευθέριος Βενιζέλος καθώς και ο δήμαρχος της Αθήνας Σπ. Μερκούρης[5]. Παρά το μεγάλο μέγεθος του ναού το εικονογραφικό του πρόγραμμα παρουσιάζεται εξαιρετικά λιτό. Στον τρούλο απεικονίζεται ο *Παντοκράτορας* (εικ. 1), κατά τον

οελληνική ζωγραφική 1900-1940 , διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1984, σσ. 2-5, Ι. Φριλίγκος, *Ο αγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και το έργο του*, Αθήνα 2005, σσ. 49-66.

3. Ειρήνη Οράτη, *Σπύρος Βασιλείου*, [Σύγχρονοι Έλληνες Εικαστικοί], έκδ. εφ. *Τα Νέα*, Αθήνα χ.χ., σ. 33.

4. *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 5 (1930) 76.

5. *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* 5 (1930) 6.

συνήθη εικονογραφικό τύπο[6], να ευλογεί με το δεξί χέρι και με το αριστερό να κρατά κλειστό ευαγγέλιο. Ακολουθεί κυκλική ζώνη με διακοσμητικό μοτίβο η οποία περιβάλλει τον Παντοκράτορα. Κάτω από τον Παντοκράτορα σε δεύτερη ζώνη απεικονίζονται ολόσωμοι *αρχάγγελοι*[7], *εξαπτέρυγα σεραφείμ*, *τετράμορφα χερουβείμ*, *φτερωτοί τροχοί*[8] (εικ. 2), η Θεοτόκος[9] όρθια με την επιγραφή ΜΡ ΘΥ Η ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ πάνω σε υποπόδιο να δέεται και απέναντι της στον ίδιο άξονα ο άγιος *Ιωάννης ο Πρόδρομος*[10] (εικ. 3).

Στο τύμπανο του τρούλου, ανάμεσα στα παράθυρα απεικονίζονται ολόσωμες μορφές *προφητών*[11] (εικ. 4) να κρατούν ανοικτά ειλητά με αποσπάσματα από τις προφητείες τους. Φορούν αρχαιοπρεπή ενδύματα, φέρουν σανδάλια στα πόδια και αποδίδονται σε στάσεις και χειρονομίες αρχαίων φιλοσόφων και ρητόρων. Συγκεκριμένα εικονίζονται οι: Δαβίδ, Σολομών, Ηλίας, Ελισσαίος, Ιεζεκιήλ, Ησαΐας, Δανιήλ, Ιερεμίας, Ιωήλ, Μαλαχίας, Ιωνάς, Ααρών, Ζαχαρίας, Ναούμ, Αββακούμ και Μωυσής.

Στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται οι *τέσσερις Ευαγγελιστές*[12] την ώρα της συγγραφής του Ευαγγελίου τους χωρίς να συνοδεύονται από την απεικόνιση των αποκαλυπτικών όντων-συμβόλων[13]. Ο Βασιλείου ακολουθεί τα συνήθη χαρακτηριστικά της παραδοσιακής εικονογραφίας και, με εξαίρεση τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, που εικονίζεται με τον Πρόχορο στην είσοδο σκοτεινού σπηλαίου, οι υπόλοιποι τρεις τοποθετούνται μπροστά από ψηλά όχι ναόσχημα, αλλά κοσμικά παραδοσιακά κτήρια με έντονο το στοιχείο της ελληνικότητας, όπως αυτό καταφαίνεται από τους ιωνικούς κίονες που διακρίνονται στους Ματθαίο (εικ. 5), Μάρκο (εικ. 6) και Λουκά (εικ. 7). Επίσης στις απεικονίσεις των Ευαγγελιστών παρατηρούμε να απεικονίζονται σύγχρονα του ζωγράφου, νεοκλασικά σπίτια της Ελλάδας του '30. Είναι τα σπίτια που βλέπει στις γειτονιές της Πλάκας, στις παρυφές του λόφου της Ακρόπολης,

---

6. Ν. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6ου αι.-1204)*, Αθήνα 1990, 55 κ.εξ., όπου και η βιβλιογραφία. Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001 (εξής: Παπαμαστοράκης, *Τρούλος*).

7. Παπαμαστοράκης,*Τρούλος*, 113 κ.εξ.

8. Παπαμαστοράκης, *Τρούλος*, 124 κ.εξ.

9. Παμαμαστοράκης, *Τρούλος*, 98-109.

10. Παπαμαστοράκης, *Τρούλος*, 110-112.

11. Παπαμαστοράκης, *Τρούλος*, 166 κ.εξ.

12. Για την απεικόνιση των ευαγγελιστών στη βυζαντινή εικονογραφία, βλ. Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου*. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής, εκδ. Αρμός, Αθήνα 2007, σ. 91, υποσ. 29.

13. Για τα σύμβολα των ευαγγελιστών βλ. Ν. Πανσελήνου, «Τά σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *ΔΧΑΕ* ΙΖ' (1993-1994), 79-86.

όπου αργότερα θα χτίσει το σπίτι του και το εργαστήριό του, αλλά και από μνήμες που φέρει στις αποσκευές του από τη γενέθλια πόλη του, το Γαλαξίδι. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια: σ' ένα παράθυρο πίσω από τον Λουκά παρατηρούμε ένα πήλινο παραδοσιακό αιγινίτικο κανάτι, το γεγονός αυτό δεν ξενίζει, μιας και ο ζωγράφος συνδέεται στενά με το νησί, όπου μάλιστα στη δεκαετία του '50 θα περάσει πολλά καλοκαιρινά πρωινά με το Αιγινίτικο φως που μάγεψε πολλούς, όπως τον Ν. Καζαντζάκη και τον συνάδελφο του ζωγράφο Γ. Μόραλη που μέχρι και σήμερα περπατά στα στενά της πρώτης πρωτεύουσας του ελληνικού κράτους.

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού βήματος[14] (εικ. 8) παριστάνεται ένθρονη η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα, ως η των ουρανών *Πλατυτέρα* (εικ. 9), ανάμεσα σε δύο ολόσωμους σεβίζοντες αγγέλους. Στην αγκαλιά της έχει τον μικρό Χριστό.

Οι αρχάγγελοι που πλαισιώνουν την Παναγία στο ένα χέρι κρατούν ανοικτό ειλητό και το άλλο το τείνουν προς την Παναγία σε χειρονομία δέησης. Φορούν λευκά και ρόδινα αυτοκρατορικά ενδύματα στολισμένα με πολύτιμους λίθους στις παρυφές και τους λώρους.

Κάτω από το τεταρτοσφαίριο, στο άνω μέρος του ημικυλίνδρου της αψίδας, σε επάλληλες ζώνες παριστάνονται: *η Ουράνια Λειτουργία, η Κοινωνία των Αποστόλων* (εικ. 10) *και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες* (εικ. 11): Τιμόθεος, Ιερόθεος Αθηνών, Νικόλαος, Γρηγόριος Θεολόγος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Βασίλειος ο Μέγας, Αθανάσιος, Ιάκωβος ο αδελφόθεος, Διονύσιος Αρεοπαγίτης[15] και Άνθιμος. Φορούν πολυσταύρια φαιλόνια και κρατούν λειτουργικά βιβλία ή αναπτυγμένα ειλητάρια με λειτουργικές ευχές της Θ. Ευχαριστίας.

Στο κάτω τμήμα της κόγχης της προθέσεως εικονογραφείται η *Γέννηση*. Ο Χριστός τυλιγμένος με σουδάρια μέσα σε σαρκοφάγο δέχεται τη ζεστασιά από τα χνώτα των ζώων, ενώ η Παναγία γονατισμένη τον προσκυνά και δέεται στον υιό και Θεό της. Η σκηνή συμπληρώνεται με τις γνωστές παραπληρωματικές δευτερεύουσες σκηνές της δυσπιστίας (αμφιβολίας) του Ιωσήφ, του λουτρού και της δοξολογίας των αγγέλων.

Στο πάνω μέρος της κόγχης της προθέσεως και συγκεκριμένα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας της πρόθεσης εικονίζεται *Ο Μεγάλης Βουλής* Άγγελος. Εικονίζεται ο Κύριος σε νεαρή ηλικία με ένσταυρο φωτοστέφανο, κρατά στο

---

14. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος βλ. Απ. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2001.

15. Ι. Στουφή-Πουλημένου, «Απεικονίσεις του Αγίου Διονυσίου σε ναούς της Αττικής (19ος-20ός αι.)», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο,* Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Β΄, Αθήναι 1999, 384-385.

αριστερό χέρι ανοικτό ευαγγέλιο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Φορά λευκό χιτώνα με χρυσό σημείο στο αριστερό ώμο και κόκκινο ιμάτιο.

Στο κάτω μέρος της κόγχης του διακονικού εικονογραφείται η *Άκρα ταπείνωση*. Ο Χριστός, με σταυρωμένα τα χέρια και λευκό περίζωμα, βρίσκεται μέσα σε σαρκοφάγο. Πίσω του υψώνεται ο σταυρός του μαρτυρίου, ενώ αριστερά η Θεοτόκος τον αγκαλιάζει στοργικά προσπαθώντας να συγκεντρώσει τον άφατο πόνο της.

Στο πάνω μέρος της κόγχης του διακονικού και συγκεκριμένα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται *ο Παλαιός των Ημερών*. Στο αριστερό του χέρι κρατά ανοικτό ευαγγέλιο με την επιγραφή ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Ο ΑΚΟΛΟΥΘΩΝ ΕΜΕ (ΟΥ) ΜΗ ΠΕΡΠΑΤΗΣΗ ΕΝ ΤΗ ΣΚΟΤΙΑ ΑΛΛ', ενώ με το δεξιό ευλογεί. Φορεί ρόδινο χιτώνα με πράσινο σημείο και πορφυροκόκκινο ιμάτιο.

Στο μέτωπο της αψίδας του Ιερού μέσα σε μετάλλια στη βόρεια πλευρά εικονογραφούνται οι *άγιοι*: Σπυρίδων ο θαυματουργός, Ρωμανός ο Μελωδός, Νικηφόρος και Παύλος ο Θηβαίος. Στη νότια πλευρά οι άγιοι: Διονύσιος Ζακύνθου, Πορφύριος ο από μίμες, Χριστοφόρος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης και Ελευθέριος. Στο μέτωπο του τόξου της αψίδας το *άγιο Μανδήλιο.*

Στον βόρειο τοίχο πάνω από το άνοιγμα της προθέσεως *οι Ιεράρχες* Γρηγόριος ο Θεολόγος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Στον ανατολικό πεσσό της βόρειας όψης οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος. Και οι τέσσερις άγιοι φορούν πολυσταύρια και κρατούν ανοικτά βιβλία και ειλητά με λειτουργικές ευχές.

Στον νότιο τοίχο πάνω από το άνοιγμα του διακονικού οι *ιεράρχες* Αθανάσιος και Βασίλειος, ενώ στον δυτικό πεσσό της νότιας όψης οι απόστολοι Ματθαίος και Ιωάννης.

Στον κυρίως ναό αναπτύσσεται ο βασικός *χριστολογικός κύκλος*, ο οποίος αποτελείται από οκτώ μόλις παραστάσεις: *Ευαγγελισμό* (εικ. 12) και *Υπαπαντή* που παρεμβάλλονται στα μέτωπα των ανατολικών και δυτικών πεσσών αντίστοιχα προς τον κεντρικό χώρο, χωρισμένες σε δύο τμήματα. *Γέννηση* (εικ. 13) και *Βάπτιση* (εικ. 14) στην καμάρα του δυτικού σκέλους, *Μεταμόρφωση* στο νότιο τεταρτοσφαίριο, *η Σταύρωση* (εικ. 15) στον δυτικό τοίχο, *η εις Άδου Κάθοδος* (εικ. 16) στο βόρειο τεταρτοσφαίριο και η *Ανάληψη* στη στενή καμάρα του ανατολικού σκέλους. Η φορά του κύκλου δεν είναι ενιαία για όλες της παραστάσεις καθώς προκύπτουν δύο αντίρροπες κινήσεις: Μία αριστερόστροφη (*Γέννηση - Βάπτιση - Μεταμόρφωση)* και μια δεξιόστροφη (*Σταύρωση - εις Άδου Κάθοδος - Ανάληψη*).

Ένας δεύτερος *χριστολογικός κύκλος* αναπτύσσεται περιμετρικά των ιδιόρρυθμων επιφανειών ανάμεσα στα τεταρτοσφαίρια και τους εξωτερικούς τοίχους καθώς και στα δυτικά διαμερίσματα. Η επιλογή των θεμάτων γίνεται από ευαγγελικά αναγνώσματα των Κυριακών, γι' αυτό θα μπορούσαν να

χαρακτηριστούν ως συνεπτυγμένο κυριακοδρόμιο. Στο νότιο τμήμα εικονογραφούνται *θαύματα και παραβολές* από τη ζωή του Χριστού: *Ιησούς και Σαμαρείτις, Θαυμαστή Αλιεία, Ίαση τυφλού, ο Ιησούς δωδεκαετής* και *Εκδίωξη Εμπόρων*, ενώ στο βόρειο τμήμα *Ο Οβολός της χήρας, Κατάπαυση των κυμάτων, Ίαση του κωφού, Ο Ιησούς παρά την Μάρθαν και την Μαρία, Χορτασμός πεντακισχιλίων* και ο *εν Κανά Γάμος*.

Στις αντίστοιχες επιφάνειες κάτω από στάθμη αναπτύσσεται ένας αριστερόστροφος *θεομητορικός κύκλος* έξι παραστάσεων. Στον βόρειο τοίχο: *Προσευχή Ιωακείμ και Άννας, το Γενέσιον της Θεοτόκου, Επταβηματίζουσα* και στον νότιο τοίχο: *Εισόδια, Κοίμηση* και *Οίκος Φ του Ακαθίστου Ύμνου*.

Δύο μόνο σκηνές με *θέματα της Παλαιάς Διαθήκης* εικονογραφούνται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού: το ένα βρίσκεται στη βόρεια πλευρά του δυτικού τοίχου και απεικονίζει την παράσταση της *Θυσίας του Αβραάμ*, ενώ το άλλο στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου την παράσταση *του οράματος της Βάτου*.

Μεμονωμένοι Άγιοι παριστάνονται στην ανατολική πλευρά του Β.Δ. πεσσού ο *Κοσμάς ο ποιητής*, στην ανατολική πλευρά του Ν.Δ. πεσσού ο *Ιωάννης Δαμασκηνός*, στη νότια πλευρά του δυτικού πεσσού ο *Άγιος Γεώργιος* και οι *απόστολοι Λουκάς και Ανδρέας*, στη βόρεια πλευρά του δυτικού πεσσού ο *Άγιος Δημήτριος* και οι *Απόστολοι Μάρκος και Ιάκωβος*, στον δυτικό πεσσό της βόρειας πλευράς οι άγιοι: *Πολύκαρπος, Προκόπιος* και οι απόστολοι *Φίλιππος και Βαρθολομαίος*, στον δυτικό πεσσό της νότιας πλευράς οι άγιοι: *Αιμιλιανός, Ευστάθιος* και οι απόστολοι *Σίμων και Θωμάς*, στον δυτικό τοίχο μέσα σε μετάλλια οι άγιοι: *Θεόδωρος ο Τήρων, Δαμιανός, Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, Προκόπιος, Αθανάσιος, Παντελεήμων, Αιμιλιανός, Ευθύμιος, Στέφανος, Κοσμάς* και *Μερκούριος*. Τέλος στον νότιο τοίχο, όπου αναπτύσσεται ο θεομητορικός κύκλος, επαναλαμβάνει τους αγίους *Κοσμά τον ποιητή και Ιωάννη τον Δαμασκηνό*.

Για την οικονομία του χώρου θα σταθούμε επιλεκτικά μόνο στις σκηνές της Βάπτισης, της Γέννησης, της Σταύρωσης και της Εις Άδου Καθόδου.

Στη σκηνή της Γέννησης (εικ. 13), παρατηρούνται εικονογραφικά στοιχεία που δηλώνουν σχέση και επίδραση από παλαιολόγεια πρότυπα. Συγκεκριμένα για το κεντρικό τμήμα της σύνθεσης, δηλαδή για το θείο βρέφος, τη στάση της Θεοτόκου και την έλευση των μάγων, το εικονογραφικό του πρότυπο ήταν η Γέννηση της Περιβλέπτου στον Μυστρά[16]. Μόνο που στην τοιχογραφία της Περιβλέπτου η σκηνή με το λουτρό τοποθετείται αριστερά, ενώ η

16. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Μ. Εμμανουήλ, *Η μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά, οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος 2005, εικ. 138, σ. 299 (εξής: Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*).

σκηνή με τον Ιωσήφ και τον ποιμένα δεξιά. Ο Βασιλείου στα συγκεκριμένα επεισόδια δεν ακολουθεί το παράδειγμα της Περιβλέπτου, αλλά της Παντάνασσας[17], όπου οι συγκεκριμένες σκηνές έχουν αντιστραφεί. Παράλληλα εικονογραφικά θέματα έχουμε και σε φορητές εικόνες όπως: του βυζαντινού μουσείου Αθηνών[18] , της Βενετίας[19], και της συλλογής Ανδρεάδη[20], όλες του 15ου αι. Τέλος έχουμε στη *Γέννηση* του Κόντογλου για το επιστήλιο της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι (1932)[21], καθώς και αργότερα στον Άγιο Γεώργιο Κυψέλης[22].

Στη *σκηνή της Βάπτισης* (εικ. 14), στο κέντρο της σύνθεσης παρατηρούμε τον Χριστό, μετωπικό με τα χέρια προτεταμένα σε σχεδόν παράλληλη διάταξη, να φορά λευκό περίζωμα. Ο ποταμός Ιορδάνης κυλά ορμητικά, μέσα στον οποίο εικονίζονται η προσωποποίηση του ποταμού με τη μορφή γέροντα[23] και της Ερυθράς θάλασσας με μορφή γυναίκας. Και οι δύο μορφές ιππεύουν θαλάσσια πλάσματα. Στο βάθος του ποταμού πίσω από τους βράχους δυο νεαροί άνδρες εικονίζονται ως υδροχόοι να κρατούν από ένα αγγείο από το οποίο αναβλύζει νερό. Είναι οι προσωποποιήσεις των δυο πηγών του Ιορδάνη: του Ιόρ και του Δαν. Γραφική εικονογραφική λεπτομέρεια αποτελούν στα αριστερά τα τρία μικρά παιδιά που χορεύουν πάνω στο γεφυράκι.

Εικονογραφικά παράλληλα έχουμε: τη Βάπτιση στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά[24], τη Βάπτιση του Μεγάλου Μετεώρου[25], τη Βάπτιση του Κόντογλου

---

17. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 137, σ. 298.

18. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, εικ. 25, σ. 93.

19. Η εικόνα της Γέννησης του Χριστού, έργο Κρητικής Σχολής, (15ος αι.) βλ. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Gres et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, [Bibliotheque de l' Institut Hellenique d' Etudes Byzantines et Post-byzantines de Venise 1], αρ. 13, πίν. V, σσ. 30-31 (εξής: Chatzidakis, *Icones*). Χ. Μαλτέζου, *Η Βενετία των Ελλήνων*, εκδ. Μίλητος (εξής: Μαλτέζου, *Βενετία*).

20. Α. Δρανδάκη, *Εικόνες 14ος-18ος αιώνας, Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, εκδ. Skira - Μουσείο Μπενάκη 2002, εικ. 4, σ. 25.

21. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1991, εικ. 119 (εξής: Ζίας, *Κόντογλου*).

22. Στουφή-Πουλημένου, *Εκκλησιαστική ζωγραφική*, εικ. 14, σ. 98.

23. Η προσωποποίηση του Ιορδάνη περιλαμβάνεται στη σκηνή της Βαπτίσεως από την παλαιοχριστιανική ήδη εποχή. Συνηθισμένη είναι η απεικόνισή του ως ώριμου άνδρα, ανάμνηση της μορφής του Ποσειδώνα. Δεν απουσιάζουν όμως και τα παραδείγματα, όπου απεικονίζεται ως έφηβος, όπως π.χ. στη Νέα Μονή της Χίου, βλ. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, τόμ. Α', Αθήνα 1985, σσ. 135-136, όπου και παραδείγματα.

24. Δ. Σοφιανός - Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Άγια Μετέωρα Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Ιστορία Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, σ. 198.

25. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990,

στο επιστήλιο της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι[26]. Επίσης οι προσωποποιήσεις των δυο πηγών του Ιορδάνη είναι δάνειο από την Παντάνασσα του Μυστρά[27] και από παλαιοχριστιανική παράδοση, καθώς και ο χορός των μικρών παιδιών από τη Βάπτιση του Πανσέληνου στο Πρωτάτο του Αγίου Όρους[28].

Πρωτότυπη σύνθεση του Σ. Βασιλείου αποτελεί η *σκηνή της Σταύρωσης* (εικ. 15) διευρυμένη με ευφυή επιλογή δύο παραπληρωματικών θεμάτων που συνδέουν το κεντρικό γεγονός της Σταύρωσης με τη ζωή του τιμώμενου αγίου του ναού. Το πρώτο είναι *η έκλειψη ηλίου και ο σεισμός*, που έγιναν αισθητά, σύμφωνα με την παράδοση, από τον άγιο Διονύσιο στην Ηλιούπολη της Αιγύπτου, όπου βρισκόταν μαζί με τον φιλόσοφο Απολλοφάνη, και το δεύτερο θέμα εικονογραφεί το κήρυγμα του αποστολου Παύλου στην Αθήνα. Στο κέντρο της σύνθεσης, ο Εσταυρωμένος Χριστός, νεκρός, με κλειστά μάτια, κλίνει το κεφάλι στον δεξιό του ώμο. Στο κεφάλι φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο με την επιγραφή Ο ΩΝ. Τα μακριά του χέρια απλώνονται σχεδόν παράλληλα στην εγκάρσια κεραία του Σταυρού. Αριστερά ομάδα γυναικών με την Παναγία θρηνούν συγκρατημένα και σιωπηλά. Η Παναγία ακουμπά την αριστερή της παλάμη στο μάγουλο, σε ένδειξη πόνου, ενώ δυο γυναίκες εκατέρωθεν αυτής την συγκρατούν για να μην καταρρεύσει. Αριστερά ένας έφιππος στρατιώτης ετοιμάζεται να λογχίσει τον Χριστό, για να επιβεβαιώσει τον θάνατό του. Με το ίδιο τρόπο θρηνεί και ο Ιωάννης δεξιά. Με συγκρατημένα συναισθήματα, κλίνει ελαφρά δεξιά το κεφάλι του και ακουμπά στο στήθος του το δεξί του χέρι σε ένδειξη πόνου. Πίσω από τον Ιωάννη στέκεται ο εκατόνταρχος Λογγίνος με στρατιωτικά ενδύματα και ασπίδα. Ατενίζει προς τον Εσταυρωμένο και υψώνει το δεξί του χέρι προς αυτόν σε κίνηση έκπληξης για όσα συμβαίνουν. Κάτω από τον Εσταυρωμένο απεικονίζεται το σκοτεινό σπήλαιο του Άδη με το κρανίο του Αδάμ. Στο βάθος, πίσω από τις εικονιζόμενες μορφές, το τείχος της Ιερουσαλήμ, πάνω στο οποίο υπάρχουν δυο ομάδες Εβραίων και ένας στρατιώτης. Εκατέρωθεν του Εσταυρωμένου οι δύο ληστές, δεξιά ο αγνώμων και αριστερά ο ευγνώμων, σύμφωνα με τις επιγραφές. Κάτω δεξιά του αγνώμονος ληστή η σκηνή του διαμερισμού των ιματίων, ενώ αριστερά και πίσω του ευγνώμονος το γεγονός με το ναό της Ιερουσαλήμ, όπου σύμφωνα με την επιγραφή *και το καταπέτασμα του ναού εσχίσθη*.

Δεξιά της σύνθεσης εικονίζεται το κήρυγμα του αποστόλου Παύλου στην Αθήνα. Ο Παύλος παριστάνεται όρθιος, κρατώντας στο αριστερό χέρι κλειστό

σ. 127 (εξής: Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μετέωρο*).

26. Ζίας, *Κόντογλου*, εικ. 122.

27. Ασπρά-Βαρδαβάκη - Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, εικ. 43, σσ. 107-109.

28. *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη, Απρίλιος 2003, εικ. 6, σσ. 112-113, εικ. 10, σσ. 118-119.

ειλητό και δείχνοντας με το δεξί τον εσταυρωμένο Ιησού. Δίπλα του γονατιστοί ο άγιος Διονύσιος και η Δάμαρις με απλωμένα τα χέρια σε στάση δέησης αποδέχονται το κήρυγμα του αποστόλου. Η στάση και των δυο θυμίζει τη στάση του Αδάμ και της Εύας στην παράσταση της εις Άδου Καθόδου. Ο Παύλος ως άλλος Χριστός τους εξάγει από τον θάνατο της ειδωλολατρίας και τους οδηγεί στη ζώσα πίστη. Πίσω από τον Διονύσιο διακρίνουμε τον βωμό που ήταν αφιερωμένος στον άγνωστο Θεό. Επάνω και δεξιά έχουμε αναπαράσταση της Ακρόπολης, όπου δεσπόζει εκτός του ναού του Παρθενώνα και το χρυσελεφάντινο άγαλμα της Αθηνάς. Ο Παρθενώνας, τα προπύλαια, ο ναός της απτέρου Νίκης και το Ερέχθειο θυμίζουν σκηνικά θεάτρου, γεγονός που δεν είναι τυχαίο, καθώς στις επόμενες δεκαετίες ο Σ. Βασιλείου θα εξελιχθεί σ' έναν από τους σημαντικότερους σκηνογράφους του ελληνικού θεάτρου[29].

Αριστερά απλώνεται η πρωτότυπη σύνθεση στην οποία εικονίζονται ο σεισμός και η έκλειψη του ήλιου κατά την στιγμή της σταύρωσης. Σύμφωνα με το συναξάρι του αγίου Διονυσίου τα γεγονότα αυτά έγιναν αντιληπτά από τον Άγιο που βρισκόταν στην Ηλιούπολη (Αιγύπτου) με τον φιλόσοφο Απολλοφάνη, οπότε αναφώνησε: «Ή η φύση αλλοιώνεται ή ο Θεός πάσχει»[30]. Στο κέντρο της σύνθεσης ο φιλόσοφος με τον άγιο σε νεαρή ηλικία, σαστισμένοι από τα γεωλογικά και αστροφυσικά γεγονότα, δείχνουν το γεγονός της έκλειψης. Στο πάνω μέρος της σύνθεσης η επιγραφή: ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΤΙΣ ΕΝ ΣΑΡΚΙ ΠΑΣΧΕΙ ΘΕΟΣ. ΔΙ' ΟΥΝ ΤΟΥΔΕ ΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΕΖΟΦΩΤΑΙ ΚΑΙ ΣΕΣΑΛΕΥΤΑΙ.

Αν σταθούμε λίγο στην εικονογραφική λεπτομέρεια της Σταύρωσης, στην οποία ο έφιππος στρατιώτης ετοιμάζεται να λογχίσει τον εσταυρωμένο (εικ. 13), θα παρατηρήσουμε ότι έχουμε γι' αυτήν εικονογραφικά παράλληλα την εικόνα του ζωγράφου Κωνσταντίνου Παλαιόκαπα στη Μονή Γωνιάς στα Χανιά της Κρήτης του 1637[31], την εικόνα του Ιωάννου Μόσχου στη Βενετία του 1711[32], καθώς και το φλαμανδικό χαρακτικό του Sadeler[33].

Στη *σκηνή της Αναστάσεως* (εικ. 16), όπως συνηθίζεται στη βυζαντινή εικονογραφία, παριστάνεται η εις Άδου Κάθοδος. Στο κέντρο της σύνθεσης ο Χριστός, μέσα σε δόξα, με ευρύ διασκελισμό πατεί τις σπασμένες πύλες του Άδη, με το δεξί χέρι κρατά το σταυρό του μαρτυρίου και με το αριστερό ανασύρει με ορμή τον προπάτορα Αδάμ μέσα από σαρκοφάγο. Στα αριστερά του

---

29. Ι. Λακίδου, *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο και το σκηνικό ύφος της Γενιάς του '30*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών 2007.

30. *Ο Μέγας Συναξαριστής*, Εν Αθήναις 1950 τ. Γ', Μην Οκτώβριος, σ. 67.

31. *Εικόνες του Νομού Χανίων*, Αθήνα 1975, εικ. 4, σ. 25.

32. Chatzidakis, *Icones*, αρ. 160, πίν. 72, σ. 166, Μαλτέζου, *Βενετία*.

33. Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική Χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, πίν. 66, εικ. 72.

η Εύα μέσα σε σαρκοφάγο απλώνει και αυτή το χέρι προς τον Σωτήρα Χριστό. Ο Χριστός σε αντικίνηση, στρέφεται προς τον Αδάμ. Φορεί μπλέ χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο που ανεμίζει δηλώνοντας τη σφοδρότητα της κίνησης.

Πίσω από τον Αδάμ οι απ' αιώνες δίκαιοι, ενώ πίσω από την Εύα εικονίζονται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών και άλλοι προφήτες. Κάτω από τις σπασμένες πύλες, μέσα σε σκοτεινό σπήλαιο, ο Άδης αλυσοδένεται από άγγελο. Τριγύρω του, σκόρπιες κλειδαριές, κλειδιά και καρφιά.

Η σύνθεση είναι απόλυτα συμμετρική, με τον Χριστό στον κατακόρυφο άξονα της σύνθεσης. Η συμμετρία της παράστασης τονίζεται και με τα δύο παρόμοιας μορφής βραχώδη βουνά που υψώνονται πίσω από τις μορφές, δεξιά και αριστερά του Χριστού. Πίσω από τους βράχους ξεπροβάλλουν δυο χοροί αγγέλων που συμμετέχουν στο θριαμβευτικό γεγονός.

Αν σταθούμε στην εικονογραφική λεπτομέρεια όπου ο άγγελος αλυσοδένει τον Άδη, εικονογραφικά παράλληλα θα βρούμε στη Μονή της Χώρας και στη Μονή Σταυρονικήτα[34], όπου εικονίζεται μόνος του ο Άδης, στο Μεγάλο Μετέωρο[35] το 1552, όπου ο άγγελος αλυσοδένει τον Άδη, και σε φορητές εικόνες: στη Βενετία[36] τέλη 14^{ου} αρχές 15^{ου} αι., και στη συλλογή Ανδρεάδη[37] από εργαστήριο του Αγίου Όρους μέσα 17^{ου} αι.

Από τους πρωτεργάτες της γενιάς του '30, ο Σ. Βασιλείου είναι διαποτισμένος με τα ιδανικά της «ελληνικότητας» και συνοδοιπορεί με τους Κόντογλου, Παπαλουκά, Τσαρούχη, Εγγονόπουλο, Αστεριάδη, Νικολάου, Μόραλη, Μανουσάκη, Πικιώνη, Πεντζίκη, Σεφέρη, Ελύτη, Καραγάτση, κ.ά. Γι' αυτόν, η ελληνική παράδοση, ο ελληνικός λαϊκός πολιτισμός, η βυζαντινή ακόμη και η κλασικιστική τέχνη είναι πηγές από τις οποίες αντλεί, αναζωογονείται και καρποφορεί.

Μέσα από ένα λιτό εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου ο Σ. Βασιλείου κάνει τη μεγάλη «στροφή» προς τη μεταβυζαντινή παράδοση, ακυρώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη δυτικότροπη ναζαρηνή τέχνη που είχε επικρατήσει από το 1830-1930 στη μετεπαναστατική Ελλάδα. Μελετώντας την εικονογραφία του ναού παρατηρούμε ότι παραμένει πιστός στο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου, της αψίδας και του κυρίως ναού καθώς και στον εικονογραφικό τύπο, όπως αποκρυσταλλώθηκαν στη μεταβυζαντινή περίοδο.

---

34. Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Οι τοιχογραφίες της Ι.Μ.Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, εικ. 104.

35. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μετέωρο*, σ. 141.

36. Chatzidakis, *Icones*, αρ. 12, πίν. IV, σ. 29-30, Μαλτέζου, *Βενετία*.

37. Δρανδάκη, *Ανδρεάδη*, αρ. 47, σ. 201.

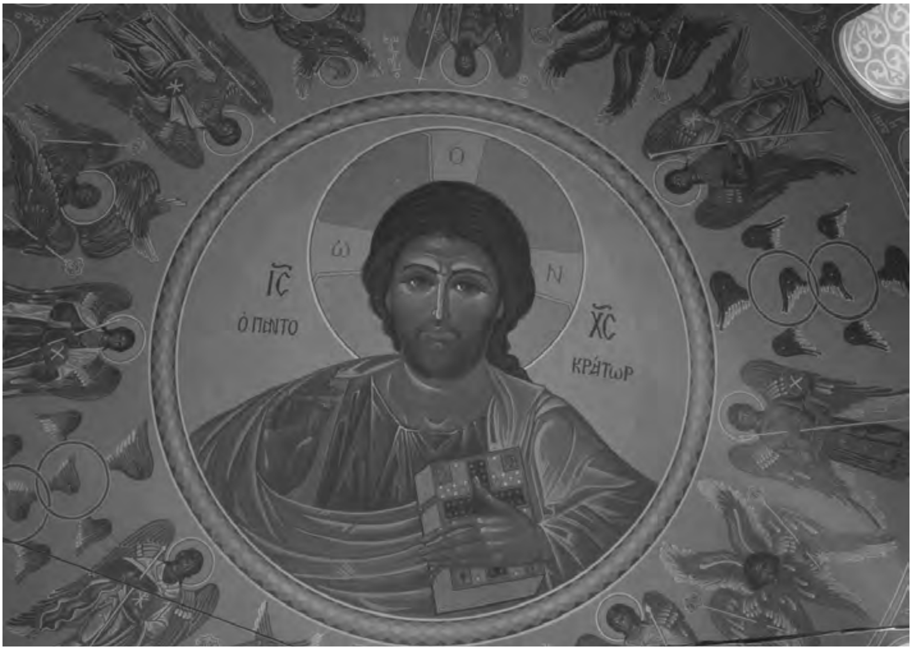
Η συμβολή του Σ. Βασιλείου είναι ότι παντρεύει αθόρυβα το αίτημα της ελληνικότητας της γενιάς του με την παράδοση, σταματά την ξενόφερτη ναζαρηνή τέχνη, τολμά, δίνοντας διακριτικά συνθέσεις πρωτότυπες, χωρίς όμως να προκαλεί τη συλλογική συνείδηση της Εκκλησίας.

Παράλληλα εικονογραφικά πρότυπα δανείζεται από την όψιμη παλαιολόγεια περίοδο και τη μετέπειτα μεταβυζαντινή τέχνη. Οι μορφές του είναι περισσότερο ανθρώπινες και όχι τόσο ιεροπρεπείς, ενώ τεχνοτροπικά αυτό που δίνει τον χαρακτήρα στη ζωγραφική του είναι η χρήση του σκούρου προπλασμού. Η επιλογή των συγκεκριμένων εικονογραφικών παραστάσεων *Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Εις Άδου Κάθοδος*, και η αποφυγή σκηνών του Πάθους, ερμηνεύεται ότι θέλει να τονίσει τη θεία φύση του Χριστού. Εξαίρεση αποτελεί η σκηνή της Σταύρωσης, που και αυτή όμως την διανθίζει με δυο παραπληρωματικές σκηνές από τη ζωή του αγίου Διονυσίου, πετυχαίνοντας με αυτόν τον τρόπο να αφαιρέσει από τον πιστό το πέπλο της τραγικότητας και του πόνου. Το αρχιτεκτονικό τοπίο που τοποθετεί στις παραστάσεις του θυμίζει σκηνικά θεάτρου. Η χρήση των κοσμημάτων και διακοσμητικών μοτίβων μας παραδίδουν ένα εικονογραφικό σύνολο που αναπνέει και δεν ασφυκτιά. Άλλα χαρακτηριστικά του είναι: η τάση για αριστερόστροφη διάταξη, ο κύκλος συνεπτυγμένου κυριακοδρομίου, η απουσία διαχωριστικών ταινιών ανάμεσα στις παραστάσεις των καμαρών και τα μετάλλια εκατέρωθεν της αψίδας. Όλα τα παραπάνω μας δίνουν ένα σύνολο λιτό και όχι φλύαρο με έντονη αφηγηματικότητα. Διατηρώντας τις αρχές της παράδοσης μας παραδίδει μία βυζαντινίζουσα ναΐφ εικονογραφία με έντονο το προσωπικό στίγμα του χρωστήρα του.

Στόχος κάθε τοιχογραφικού συνόλου είναι να αποτελέσει σκάλα για τη μετάβαση μας στον ουρανό. Δεν ξέρω αν τα κατάφερε ο Σ. Βασιλείου, αυτό θα το κρίνει η Εκκλησία (=το σώμα των πιστών) και η ιστορία, αυτό που μπορώ να καταθέσω με βεβαιότητα είναι ότι το έργο του κρύβει μια αγάπη για την Ελλάδα και κάθε τι ελληνικό, σε μια προσπάθεια να παντρέψει την ελληνικότητα με την ορθόδοξη τέχνη και παράδοση και κυρίως κρύβει μια ειλικρίνεια.

Βρέχει με απόλυτη ειλικρίνεια
Άρα δεν είναι φήμη ο ουρανός
υπάρχει
και δεν είναι το χώμα λοιπόν
η μόνη λύση
όπως ισχυρίζεται ο κάθε τεμπέλης νεκρός

Κ. Δημουλά



Εικ. 1. Ο Παντοκράτορας.



Εικ. 2. Άγγελοι, εξαπτέρυγα, τροχοί.



Εικ. 3. Ιωάννης ο Πρόδρομος, τετράμορφο.



Εικ. 4. Προφήτες: Μωϋσής, Δαβίδ.



Εικ. 5. Ευαγγελιστής Ματθαίος.



Εικ. 6. Ευαγγελιστής Μάρκος.



Εικ. 7. Ευαγγελιστής Λουκάς.



Εικ. 8.
Γενική άποψη
αψίδος
του Ιερού.



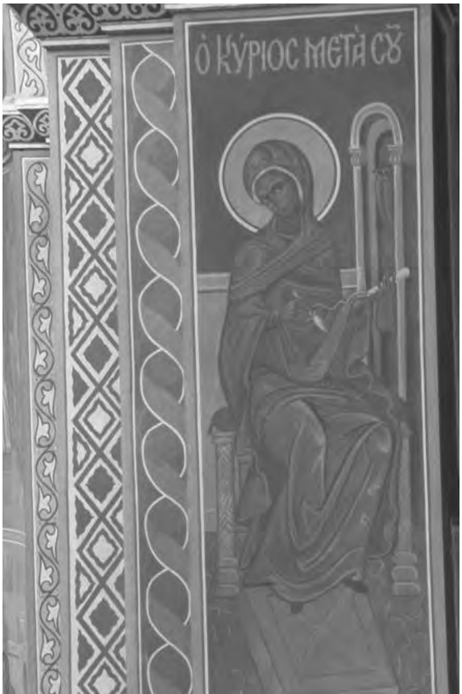
Εικ. 9. Πλατυτέρα.



Εικ. 10. Ουράνια λειτουργία, Κοινωνία Αποστόλων (λεπτομέρεια αψίδας του Ιερού).



Εικ. 11. Ιεράρχες αψίδας, Διονύσιος Αρεοπαγίτης, Άνθιμος.



Εικ. 12. Ευαγγελισμός, Παναγία (λεπτομέρεια).



Εικ. 12. Ευαγγελισμός. Γαβριήλ (λεπτομέρεια).



Εικ. 13. Γέννηση.

Εικ. 14.
Βάπτιση.





Εικ. 15. Σταύρωση.



Εικ. 16. Η εις Άδου κάθοδος.

Κωνσταντίνος Π. Χαραλαμπίδης

ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΠΑΣΧΑΛΗ Κ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ*

Ο αείμνηστος και αΐζωος ζωγράφος Πασχάλης Κ. Χαραλαμπίδης, πατέρας του υποφαινόμενου εισηγητή της παρούσας ανακοίνωσης, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1906. Μετά την εγκύκλια μόρφωσή του σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου Αθηνών (1922-1928). Το 1924 έλαβε το πρώτο βραβείο κοσμηματογραφίας για τις καλλιτεχνικές επιδόσεις του με σχετικό χρηματικό έπαθλο. Το 1929 διορίσθηκε στη Μέση Εκπαίδευση ως καθηγητής των τεχνικών μαθημάτων και παραιτήθηκε το 1964, μετά από μακροχρόνια θητεία, όπου ενεφύσησε το καλλιτεχνικό τάλαντο σε χιλιάδες μαθητές του, διδάσκοντας ιχνογραφία, προοπτική, καλλιγραφία, ξυλογλυπτική και πηλοπλαστική σε διάφορα σχολεία των νομών Ιωαννίνων, Θεσπρωτίας, Αχαΐας, Μεσσηνίας, στην Αναργύρειο και Κοργιαλένειο Σχολή Σπετσών, στον Πειραιά και στην Αθήνα (ιερατικές σχολές, διδασκαλεία νηπιαγωγών και διάφορα γυμνάσια αρρένων και θηλέων της εποχής εκείνης). Με το ψευδώνυμο Κώστας Εφταλοφίτης, ως ορμώμενος από την επτάλοφη πόλη της Κωνσταντινούπολης, δημοσίευσε άρθρα, αναφερόμενα στις καλές τέχνες και στη λογοτεχνία, στον επαρχιακό ημερήσιο και περιοδικό τύπο. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την παιδική τέχνη και συνέγραψε έργο με τον τίτλο «Συμβολή στη μελέτη της παιδικής τέχνης», το οποίο ατυχώς παρέμεινε ανέκδοτο, λόγω του επισυμβάντος θανάτου του. Επίσης συνέγραψε και άρθρα για ζωγράφους της ύστερης μεταβυζαντινής τέχνης για τη *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία* (τόμοι 12) (έκδοση Αθανασίου Μαρτίνου).

Μετείχε σε πολλές ατομικές και ομαδικές καλλιτεχνικές εκθέσεις στην ελληνική επαρχία και στο λεκανοπέδιο της Αττικής με πίνακες, που αφορούσαν κυρίως τα ηθογραφικά και λαογραφικά γεγονότα της Ηπείρου, της Μεσσηνίας και της Λακωνίας. Το έργο του αυτό χαρακτηρίζεται για την πηγαία ελληνική έμπνευση, την απλότητα περιγραφής λαϊκών και θρησκευτικών εθί-

---

* Η επιστημονική αυτή εισήγηση ας αποτελέσει ταπεινό φιλολογικό μνημόσυνο για την επέτειο των τριάντα ετών (1978-2008) από την «ἐν Χριστῷ κοίμησιν» του μακαριστού πατέρα μου, του «ασκήσαντος την νεοελληνικήν κοσμικήν και θρησκευτικήν τέχνην».

μων και τον συμπαθή πρωτογονισμό. Μεταξύ άλλων, πίνακες του ζωγράφου υπάρχουν στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, στο Παρίσι, στην Ουγκάντα και βέβαια στην ελληνική επικράτεια. Κολακευτικά για την καλλιτεχνική εργασία του συνιστούν διάφορα τεχνοκριτικά σημειώματα σε ημερήσιες εφημερίδες των Αθηνών και της ελληνικής επαρχίας της εποχής των μέσων του εικοστού αιώνα. Απεβίωσε στις 25 Ιανουαρίου του 1978 στο Ελληνικό Αττικής, όπου στην απέριττη, αλλά με δεντρόφυτο κήπο και γεμάτη με ζωγραφικούς πίνακες μονοκατοικία του συνέχιζε να ζωγραφίζει με τα πινέλα του, παρά την ασθένειά του, που ταλαιπωρούσε αυτόν τον ίδιο και τους οικείους του.

Το σύνολο της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του αφορά αφενός ηθογραφικά και λαογραφικά έργα, όπως προείπαμε, και αφετέρου θρησκευτικά, ειλημμένα από τη ζωή του Χριστού, της Θεοτόκου και ειδικότερα από τις επιστολές του αποστόλου Παύλου. Ατυχώς οι τελευταίοι πίνακες έμειναν ατελείς και ασυμπλήρωτοι, οι οποίοι όμως παρουσιάζουν εικονογραφική πρωτοτυπία και καλλιτεχνική εφευρετικότητα με νεοβυζαντινή τεχνοτροπία και βαθιές νεοελληνικές επιδράσεις.

Από τα θρησκευτικά έργα του αείμνηστου Π. Κ. Χαραλαμπίδη θα μνημονεύσουμε μόνο οκτώ τον αριθμό, που συνιστούν μικρό μέρος μόνο της όλης καλλιτεχνικής παραγωγής του. Κατ' αρχάς θα παρουσιασθούν τα ζωγραφικά έργα και ύστερα τα ξυλόγλυπτα.

Η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει ένα από τα πιο αξιόλογα έργα του (0,70x1,02), του 1965 (εικ. 1), ελαιογραφία σε μουσαμά, που αφορά την παράσταση της κλήσης από τον Χριστό των πρώτων μαθητών του. Η ευαγγελική αυτή διήγηση είναι γνωστή, αφενός για την κλήση των μαθητών στην όχθη της λίμνης της Γαλιλαίας (Ματθ. 4, 18-22. Μάρκ. 1, 16-20) και αφετέρου για την κλήση των μαθητών στην όχθη της λίμνης της Γενησαρέτ (Λουκ. 5, 1-11). Δεν σχετίζεται όμως με αυτές η εμφάνιση του Χριστού στους επτά μαθητές του στην όχθη της λίμνης της Τιβεριάδος, που έλαβε χώρα μετά την ένδοξη Ανάστασή του (Ιω. 21, 1-14). Φαίνεται, ότι ο ζωγράφος προσεγγίζει το ευαγγελικό κείμενο του Ματθαίου (4, 18-22), όπου ο Χριστός προχωρώντας από την πρώτη κλήση των αδελφών Σίμωνα-Πέτρου και Ανδρέα, είδε δύο άλλους αδελφούς, τον Ιάκωβο, τον γιο του Ζεβεδαίου και τον αδελφό του, τον Ιωάννη[1]. Και οι δύο ήταν στο αλιευτικό σκάφος τους με τον πατέρα τους τον Ζεβεδαίο και ασχολούντο με τα δίκτυα.

Έχοντας υπόψη την τυπική εικονογραφική διάταξη του θέματος των δύο

1. Πρβλ. και Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της βυζαντινής ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, φωτομηχανική έκδοση εκ του πρωτοτύπου υπό Κωνστ. Χαρ. Σπανού, Αθήναι 1997, σσ. 89-90, ως και *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, I. Allgemeine Ikonographie, Herder, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968, λήμμα Apostel, ειδικότερα σπόνδυλος Berufungen, σσ. 165-167.

πρώτων κλήσεων από την παλαιοχριστιανική κ.ο.κ μέχρι και τη μεταβυζαντινή παράδοση, όπου η μορφή του Χριστού βρίσκεται συνήθως στο πρώτο ζωγραφικό επίπεδο, ενώ στο δεύτερο διακρίνεται το πλοιάριο με τους αλιείς μαθητές, παρατηρούμε τα εξής: Σε ψηφιδωτό της βασιλικής S. Apollinare Nuovo της Ραβέννας του ΣΤ′ αι. (εικ. 2) και σε λεπτομέρεια της παράστασης εικονίζεται σχηματοποιημένο ωοειδές σκάφος με τους δύο μαθητές (η πρώτη κλήση του Χριστού), δηλαδή τον Πέτρο όρθιο να σύρει το δίκτυ από τη λίμνη, έμφορτο ψαριών και τον Ανδρέα να κωπηλατεί, καθισμένο, με το βλέμμα του στραμμένο προσεκτικά στον Χριστό που τους καλεί. Δεξιά και στο ίδιο επίπεδο προβάλλει μόνο η παλάμη του Χριστού σε χειρονομία ευλογίας, καλώντας τους δύο αλιείς στο νέο αποστολικό και πνευματικό έργο τους. Στα σχηματοποιημένα λιμναία νερά παρίσταται ψάρι μεγάλου μεγέθους να σκιρτά στην υδάτινη επιφάνεια. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα με μικρές παραλλαγές συνεχίζεται στη βυζαντινή εικονογραφία, με άλλα ενδιαφέροντα παραδείγματα, όπως σε μικρογραφία του κώδικα parisinus graecus 510, fol. 87v, της Εθνικής Βιβλιοθήκης Παρισίων, περί το 880[2], του κώδικα parisinus graecus 923, fol. 145v, της ίδιας βιβλιοθήκης, του Ι′ αι.[3] ή ακόμη σε τοιχογραφία του Tokale I, της Καππαδοκίας, του Ι′ αι.[4] Παρόμοιο σχήμα ακολουθεί και ζωγραφικό έργο του ιταλού ζωγράφου Duccio, αποκείμενο στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Washington των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, του ΙΔ′ αι. (εικ. 3), προερχόμενο από την περίφημη Maestà (= μεγαλοπρεπής απεικόνιση της Θεοτόκου καθισμένης στο θρόνο της «ἐν δόξῃ», βρεφοκρατούσας και περιβαλλόμενης από αγγέλους και αγίους) του καθεδρικού ναού της Σιέννας, του 1311 (πίνακας αποσπασμένος από την αρχική θέση του). Ευδιάκριτη είναι η βυζαντινή επίδραση στο σχέδιο, στα χρώματα και στη διάταξη των προσώπων και των φυσικών και άψυχων στοιχείων. Η μορφή του Χριστού, ευθυτενής, πατώντας σε βραχώδες έδαφος της ακτής της λίμνης με την προβολή του δεξιού χεριού και την έκφραση της θείας προσωπικότητάς του αποκαλύπτει το μεγάλο μήνυμα της θείας κλήσης των δύο νέων μαθητών, του Πέτρου και του Ανδρέα. Δίπλα στην όχθη παρίσταται το πλοιάριο, ωοειδούς πάλιν σχήματος, με πλήρωμα από τα αριστερά τον Πέτρο όρθιο με λαδοπράσινο χιτώνα, έχοντας τον πήχυ του δεξιού χεριού σε ανάταση, ενώ στο αριστερό χέρι κρατεί μέρος του σχοινιού από το δίκτυ και τον Ανδρέα όρθιο πάλι με κόκκινο χιτώνα, σύροντας με τα δύο χέρια του το δίκτυ με τα ψάρια. Πλήθος ψαριών πλέει στα λιμναία νερά της Γαλιλαίας.

2. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la Bibliothèque Nationale du 6e au 14e siècle*, Paris 1929, εικ. 34.

3. H. Omont, *όπ. παρ.*, εικ. 41.

4. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925 και 1936, εικ. 49.

Αλλά και στη δυτική τέχνη τα καλλιτεχνικά παραδείγματα του Barna di Sienna [τοιχογραφία στην αυτοκέφαλη εκκλησία (collégiale) στην πόλη San Giminiano, του ΙΔ′ αι.][5], του Dominico Ghirlandaio (τοιχογραφία στην Cappella Sistina, του Βατικανού, του 1482)[6], του Caravaggio (πίνακας στην πινακοθήκη Hampton Court, του ΙΖ′ αι.)[7] και του Jordaens (στην εκκλησία του Αγίου Ιακώβου στη βελγική πόλη Anvers του ΙΖ′ αι.)[8] συνεχίζουν τον παραδοσιακό πλέον τύπο και με περισσότερο φυσιοκρατική έκφραση και μερικές παραλλαγές μερικές φορές. Στο τελευταίο έργο ο απόστολος Πέτρος κρατεί στα χέρια του ψάρι μεγάλου μεγέθους.

Ο ζωγράφος Π. Κ. Χαραλαμπίδης ακολουθεί βέβαια, όπως είπαμε ήδη, την ευαγγελική διήγηση του Ματθαίου (4, 18-22) και ζωγράφισε τρία πρόσωπα, δηλαδή τον Ιάκωβο, τον Ιωάννη και τον πατέρα τους Ζεβεδαίο. Αν και οι δύο αυτοί μαθητές (Ιάκωβος και Ιωάννης) είναι νεότεροι από τους προηγούμενους Πέτρο και Ανδρέα, όπως παρίστανται σε μικρογραφία του κώδικα parisinus graecus 74, fol. 8, της Εθνικής Βιβλιοθήκης Παρισίων του ΙΑ′ αι.[9] ή ακόμη σε έργα της δυτικής ζωγραφικής, όπως σε τοιχογραφία του Francesco dai Libri, στην εκκλησία της Αγίας Αναστασίας, στη Verona της Βόρειας Ιταλίας, του ΙΕ′ αι.[10], και σε πίνακα του Hans Burgmair, στην πινακοθήκη της γερμανικής πόλης Augsburg, του ΙΣΤ′ αι.[11], στον πίνακα του Π. Κ. Χαραλαμπίδη απεικονίζονται γενειοφόροι, με αδρά σωματικά χαρακτηριστικά, εύρωστοι, με αχειρίδωτους χιτώνες βυσσινί και πράσινου χρώματος, ασκώντας ιδιαίτερη σωματική δύναμη, σύροντας από τη λίμνη το βαρύ με το αλίευμα δίκτυ και οι δύο μαζί, χρησιμοποιώντας και τα δύο χέρια τους. Έκδηλη είναι η κίνηση των ψαριών και η φορά κατεύθυνσής τους μέσα στο ευρύ δίκτυ, που καταλαμβάνει σχεδόν το μισό διάστημα, στο κάτω μέρος του ζωγραφικού αυτού πίνακα. Πίσω από τους δύο μαθητές διακρίνεται ο πατέρας τους Ζεβεδαίος, φέροντας τις παλάμες των δύο χεριών του, σταυρωμένες, εμπρός στο στήθος του, ντυμένος με χιτώνα βυσσινί χρώματος και έχοντας κόμμωση και γενειάδα λευκόφαιου χρώματος. Η εμφάνιση του ιστού του σκάφους με το πανί διπλωμένο συμπληρώνει την ωραία αυτή και δυναμική με ανθρώπινη ενέργεια αλιευτική απεικόνιση. Το επεισόδιο αυτό, που περιγράψαμε ήδη, κατέχει το αριστερό τμήμα της όλης παράστασης. Στο δεξιό τμήμα δε-

5. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* Β′ Iconographie de la Bible, II Nouveau Testament, Paris 1957, σ. 311.

6. L. Réau, *όπ. παρ.*, σ. 312.

7. L. Réau, *όπ. παρ.*, σ. 312.

8. L. Réau, *όπ. παρ.*, σ. 312.

9. H. Omont, *όπ. παρ.*, εικ. 56.

10. L. Réau, *όπ. παρ.*, σ. 312.

11. L. Réau, *όπ. παρ.*, σ. 312.

σπόζει η όρθια μορφή του Χριστού-Διδασκάλου, στο άκρο μιας στενής προβολής της ξηράς στις όχθες της λίμνης της Γαλιλαίας. Ο Χριστός σε μικρότερες διαστάσεις σε σύγκριση με τα τρία καινοδιαθηκικά πρόσωπα, εμπρός αριστερά, σύμφωνα με τους κανόνες της φυσικής προοπτικής, φέροντας ολόλευκο, ως ο φορέας του Αληθινού και Αιωνίου φωτός (Lux vera et aeterna), ποδήρη και χειριδωτό χιτώνα, ως και ροδόχροο ιμάτιο, ανατείνει το δεξιό χέρι σε διαγώνια θέση, έκφραση χειρονομίας και ομιλίας-πρόσκλησης προς τους τρεις αλιείς, ενώ φέρει το αριστερό χέρι εμπρός του, απ' όπου κρέμεται μέρος του ιματίου του. Αφενός τα γαλήνια και κυανά λιμναία νερά και αφετέρου η σχηματοποιημένη μορφή του ουρανού με κιτρινωπά, ροδόχροα και άλλης ανοιχτότερης απόχρωσης σύννεφα συνθέτουν μία ειδυλλιακή θαλασσογραφία, τυπική παράσταση, γνωστή για τις επικρατούσες κλιματικές συνθήκες στις χώρες της Μέσης Ανατολής. Η φυσική αυτή παράσταση με μεταφυσικές διαστάσεις υπομιμνήσκει στον θεατή για μία πέραν του κόσμου αυτού κατάσταση θείας ησυχίας, ουράνιας ηρεμίας και πνευματικής τρυφής. Έτσι μέσα σε μια υπέρλαμπρη και ατάραχη φυσική ατμόσφαιρα με τη δύση μάλλον του φυσικού ήλιου εντάσσεται η μεγάλη πρόσκληση του Χριστού-Διδάσκαλου, ως Ήλιου της Δικαιοσύνης (Sol Justitiae), για την εξεύρεση των αποστόλων και μαθητών του και αποκαλύπτεται η έκφραση του συνταρακτικού βιωματικού γεγονότος των αλιέων αυτών κατά τη μεταστροφή τους από αλιείς ψαριών σε αλιείς ψυχών. Η σκηνή αυτή της δύσης του ήλιου αντικατοπτρίζει τη δύση και το τέλος πλέον του συγκεκριμένου αλιευτικού επαγγέλματος των παραπάνω βιβλικών προσώπων, ενώ προεικονίζεται η ανατολή, που ακολουθεί τη δύση, και η έναρξη μιας νέας πνευματικής διακονίας και θείας αποστολής για τους ανθρώπους αυτούς της Γαλιλαίας. Ορθά ο υπόψη ζωγράφος τόνισε και εξήρε με τα φυσικά αυτά στοιχεία και τους χρωματικούς συνδυασμούς του τη θεία κλήση των μαθητών του Χριστού.

Επίσης πρέπει να επαναλάβουμε, ότι οι επεισοδιακές αυτές σκηνές της κλήσης από τον Χριστό στο αποστολικό αξίωμα κατά ομάδες του Πέτρου και του Ανδρέα ή του Ιωάννη και του Ιακώβου, δεν αφορούν και την ευαγγελική σκηνή συνάντησης του Χριστού, μετά τη ζωοποιό ανάστασή του εκ των νεκρών (Ιω. 21, 1-14). Κλασικό εικονογραφικό παράδειγμα για το θέμα αυτό συνιστά μικρογραφία του κώδικα 587 (ευαγγελιστάριο), fol. 173a, της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος, του ΙΑ' αι. (1059 ακριβώς), (εικ. 4). Η παράσταση αυτή διαδραματίζεται στην όχθη της λίμνης της Τιβεριάδος και ομοιάζει τυπικά με τις προηγούμενες απεικονίσεις της κλήσης των δύο ομάδων μαθητών του Χριστού. Ο Χριστός παρίσταται με χιτώνα και ιμάτιο χρώματος αντίστοιχα ιόχροου και βαθιού κυανού, κρατώντας μικρό κλειστό χειρόγραφο στο αριστερό χέρι και μέρος του ανασηκωμένου ιματίου του. Τείνει προς τα εμπρός το δεξιό χέρι, με κατεύθυνση στο πλοιάριο των μαθητών του. Η θέση

του είναι σε βραχώδη τόπο, στο αριστερό μέρος της μικρογραφίας, με βάθος μία χρωματική σύνθεση ροδόχροου, κιτρινωπού, λευκού και υποκύανου. Το μεγαλύτερο δεξιό μέρος, όπου η λίμνη της Τιβεριάδος, περιλαμβάνει το πλοιάριο έμφορτο με οκτώ μαθητές του, παριστάμενους με διάφορες χειρονομίες και κινήσεις, ακούοντας με προσοχή την ομιλία του, που ήταν και η τρίτη εμφάνισή του μετά την έγερση εκ των νεκρών. Εμπρός από το σκάφος και αριστερά κολυμβά ο απόστολος Πέτρος, προσεγγίζοντας την ακτή, όπου βρίσκεται ο Χριστός. Ενώ στην καινοδιαθηκική αφήγηση γίνεται λόγος για επτά μαθητές (Σίμων Πέτρος, Θωμάς ο Δίδυμος, Ναθαναήλ από την Κανά της Γαλιλαίας, οι δύο γιοί του Ζεβεδαίου και άλλοι δύο από τους μαθητές του) (Ιω. 21, 2), ο μικρογράφος έχει ζωγραφίσει οκτώ μαθητές (έξι όρθιους και δύο να κλίνουν τα σώματά τους, σύροντας το δίκτυ, γεμάτο με ψάρια, μετά από θεία εντολή) εντός του πλοιαρίου και τον Πέτρο να κολυμβά, προσπαθώντας να πλησιάσει το συντομότερο στον Χριστό-Διδάσκαλο, δηλαδή συνολικά εννέα μαθητές.

Μερικές θεομητορικές εικόνες του ζωγράφου προκαλούν το ενδιαφέρον του θεατή, όπως π.χ. το κεφάλι της Θεομήτορος (εικ. 5), ελαιογραφία σε χαρτόνι (card-board) (0,42x0,55), αντίγραφο, του έτους 1965, μιας τυπικής Οδηγήτριας, της παλαιολόγειας περιόδου με πιστή απόδοση των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων, εικονογραφικών, τεχνοτροπικών και υφολογικών του πρωτότυπου έργου. Πετυχημένες είναι οι αποχρώσεις του ερυθρού και του καστανού χρώματος για την εκτέλεση του προσώπου της μητέρας του Χριστού με γλυκεία και θλιβερή συγχρόνως έκφραση για τον επερχόμενο σταυρικό θάνατο του γιού της. Η λυπημένη και πονεμένη ανθρώπινη μορφή της Θεοτόκου αποτυπώνεται στο αντίγραφο (εικ. 6) (0,41x0,56), του 1957, ως λεπτομέρεια από την κλασική σταύρωση του Χριστού (τριπρόσωπη) σε ψηφιδωτό του καθολικού της μονής Δαφνίου, κοντά στην Αθήνα, του τέλους του ΙΑ′ αι.[12] Η στάση της Θεομήτορος, που ανακαλεί στη μνήμη μας την αντίστοιχη δυτική σκηνή: «Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa, dum pendebat Filius» (= Η Μητέρα του Χριστού στεκόταν με πόνους, κοντά στον σταυρό και θρηνούσε με δάκρυα από την καρδιά της, ενώ ο αγαπητός Υιός της ήταν κρεμασμένος στον σταυρό), και συνιστά την πρώτη στροφή εκκλησιαστικού ύμνου, που διαβάσαμε, αποτελούμενου από είκοσι μία στροφές, γνωστού από τη λειτουργική παράδοση του ΙΔ′-ΙΕ′ αι. στη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία[13], εκφράζει τη μεγάλη οδύνη αφενός και τον σεμνοπρεπή τρόπο της λύπης της αφετέρου, ιδιαίτερα στη βυζαντινή εικονογραφία του πάθους του Χριστού. Ο ζωγράφος με το έργο του αυτό, που αποτελεί ως «ἡ Θεοτόκος παρά τῷ σταυρῷ» και

12. Ν. Χατζηδάκη, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινά Ψηφιδωτά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994, εικ. 117.

13. *Marienlexikon*, 6, St. Ottilien 1994, λήμμα Stabat Mater, σσ. 261-266.

το παγκόσμιο πρότυπο της πολυεύσπλαγχνης και πολυπαθούς μητέρας του ανθρώπινου γένους, παραδίδει ένα πολύ καλό δείγμα της ορθής αντιγραφικής του ικανότητας από βυζαντινά πρότυπα.

Μία άλλη θεομητορική εικόνα αφορά ελαιογραφία (0,45x0,60), εκτελεσμένη από τον Π. Κ. Χαραλαμπίδη (εικ. 7) και αφιερωμένη στις 2 Ιουλίου 1953, ημέρα εγκατάστασης της τετραμελούς οικογένειάς του στη νεοκατασκευασμένη κατά την εποχή εκείνη οικοδομή και μνήμης από την Εκκλησία της κατάθεσης της τιμίας εσθήτος της Θεοτόκου. Το ζωγραφικό αυτό έργο είναι τοποθετημένο σε αψιδωτή υαλόφρακτη κόγχη της πρόσοψης της κατοικίας του καλλιτέχνη στο Ελληνικό Αττικής, δεξιά της κυρίας εισόδου, όπου διακρίνονται εμφανέστατα τα ίχνη της φθοράς του από την επίδραση των ακτίνων του θερμότατου αττικού ήλιου, που πλήττουν την εικόνα αυτή κατά τους θερινούς μήνες. Αυτή η εικόνα παριστά τη Θεοτόκο των Βλαχερνών. Πρόκειται για τον γνωστό θεομητορικό τύπο της Θεοτόκου της Βλαχερνίτισσας, που τιμάται ιδιαίτερα στον ναό των Βλαχερνών της Κωνσταντινούπολης. Κατά τον τύπο αυτό η Θεομήτωρ παρίσταται σε μετωπική στάση, στηθαία ή ολόσωμη, ενώ πάντοτε δέεται και το θείο βρέφος εικονίζεται σε μετάλλιο, εμπρός στο στήθος της. Είναι ο εικονογραφικός τύπος της Πλατυτέρας, αλλά όχι της Βρεφοκρατούσας[14]. Βέβαια ο ζωγράφος στο υπόψη έργο δεν τοποθέτησε τον Χριστό μέσα σε μετάλλιο, αλλά παρ' όλα αυτά, η εικόνα αυτή με τα εκτεταμένα χέρια της Θεομήτορος και του Χριστού, την ύπαρξη στέμματος (corona) στο κεφάλι της Θεοτόκου, κατά τη δυτική παράδοση της Madonna incoronata (Θεοτόκος Εστεμμένη)[15] και την αυστηρή μετωπικότητα, μπορεί να ενταχθεί στον εικονογραφικό αυτό τύπο, προερχόμενο από τη βυζαντινή πρωτεύουσα.

Σε μία άλλη εικόνα, ελαιογραφία σε χαρτόνι (card-board) (0,42x0,55), του 1965 (εικ. 8), ο Π. Κ. Χαραλαμπίδης αποτύπωσε το κεφάλι του αρχάγγελου Μιχαήλ, αντίγραφο, μάλλον από τη Μεγάλη Δέηση (αριστερή μορφή) σε φορητή εικόνα του Πρωτάτου, στο Άγιον Όρος, του 1542, έργο, όπως υποστηρίζεται, του ζωγράφου Ζώρζη, μαθητή του Θεοφάνη του Κρητός, στο αγιώνυμο Όρος[16]. Το πρωτότυπο παριστά τον αρχάγγελο Μιχαήλ στηθαίο,

14. Κωνστ. Δ. Καλοκύρη, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, σσ. 74-76.

15. Κωνστ. Π. Χαραλαμπίδη, «Η εστεμμένη Θεοτόκος στη δυτική και βυζαντινή εικονογραφία», *Βυζαντινά* 23 (2002-2003), σσ. 261-275, εικόνες 1-31. Του ίδιου, «Maria Incoronata nell' iconografia d' Oriente e d' Occidente», στον τόμο *Maria serva del Signore incoronata di Gloria, Atti del 11o Colloquio Internazionale di Mariologia, Santuario Madre di Dio Incoronata*, Foggia 9-11 novembre 2001, Roma 2002, σσ. 131-152 και *Πονήματα Παλαιοχριστιανικής, Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2004, σσ. 1004-1017, εικόνες 1-30.

16. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, β' έκδοση, Ιερά Κοινότης Αγίου Όρους Άθω, Οργανισμός Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 122, εικ. 2.50.

στρέφοντας προς τα δεξιά του θεατή και έχοντας τα χέρια εκτεταμένα σε χειρονομία δέησης. Αντίθετα το αντίγραφο εικονίζει τον αρχάγγελο με το κεφάλι και ελάχιστο μέρος του στήθους, με ζωηρότερα χρώματα ερυθρού και καστανού και τη συνήθη βοστρυχοειδή κόμμωση με μικρό τμήμα ταινίας, που δένει τα μαλλιά στο εμπρόσθιο μέρος. Διακρίνονται επίσης μέρος του ερυθρού χιτώνα και μικρότερο του βαθιού μενεξεδί ιματίου του. Το πρόσωπο αποδίδεται ωοειδές, νεανικό, βαθυκάστανο ως προς το μέρος που σκιάζεται και ωχρορόδινο ως προς το φωτιζόμενο, με λευκές παράλληλες ραβδώσεις στο πρόσωπο και στο λαιμό.

Στη δεύτερη κατηγορία των θρησκευτικών έργων, δηλαδή των ξυλογλύπτων, του καλλιτέχνη παρουσιάζουμε τα ακόλουθα τρία, που έγιναν κατά τη χρονική περίοδο 1960-1965. Το πρώτο (0,20x0,25) αφορά όρθιο Χριστό (εικ. 9) σε κατ' ενώπιο στάση, κρατώντας ανοικτό Ευαγγέλιο με το αριστερό χέρι και ευλογώντας με το δεξιό. Η πολύπτυχη ενδυμασία, το ωοειδές πρόσωπο, οι εγκοπές στην κόμμωση και στα γένεια του Χριστού μαρτυρούν για βυζαντινά πρότυπα της μέσης και ύστερης περιόδου, που είχε υπόψη του ο Π. Κ. Χαραλαμπίδης. Το έργο αυτό είναι εκτελεσμένο με εμβάθυνση του επιπέδου της επιφάνειας και υπερυψωμένο περιθώριο, που περιβάλλει τις τέσσερις πλευρές του ανάγλυφου αυτού σε ξύλο.

Τέλος ο απόστολος των εθνών Παύλος έχει απεικονισθεί σε δύο άλλα ξυλόγλυπτα έργα. Στο πρώτο (0,20x0,25) (εικ. 10) παρίσταται μόνο το κεφάλι του κορυφαίου αυτού αποστόλου με ελάχιστο μέρος των δύο ώμων του, κλίνοντας προς τα δεξιά του θεατή. Εμφανή είναι τα σημεία της πνευματικής ωριμότητας, των σωματικών κόπων του και των ποικίλων φροντίδων του για την κήρυξη του Ευαγγελίου και την καθημερινή εξασφάλιση του επιούσιου άρτου για να διάγει τον βίο του «ἰδίαις χερσίν». Η μικρή και αραιά κόμμωση, η γενειάδα και οι ρυτίδες στο μέτωπο αποδίδονται από τον καλλιτέχνη με τον ίδιο γραμμικό τρόπο. Το βαθύ και προσηλωμένο βλέμμα του, το κλειστό στόμα και η μακρά και λεπτή μύτη συνηγορούν για μία πνευματική προσωπικότητα της πρώτης Εκκλησίας και ακάματο κήρυκα του χριστιανικού λόγου. Στο δεύτερο έργο (0,20x0,25) (εικ. 11) επαναλαμβάνεται το κεφάλι του ίδιου κορυφαίου αποστόλου, στρέφοντας ελαφρά προς τα αριστερά του θεατή με τα ίδια εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, που αντλούνται από τη γνήσια βυζαντινή παράδοση, τυποποιημένα πλέον στην εικονογραφία του αποστόλου Παύλου.

Ο ζωγράφος και ξυλογλύπτης Π. Κ. Χαραλαμπίδης με τα έργα αυτά, που σχολιάσαμε και αποτελούν μικρό μέρος της όλης δραστηριότητάς του, πέτυχε να συνδυάσει το βυζαντινό καλλιτεχνικό ιδεώδες με το νεοελληνικό αισθητικό, λαϊκό αυθεντικό στοιχείο, είτε πρωτοτυπώντας με την προσωπική καλλιτεχνική επέμβαση, είτε αντιγράφοντας τη μακραίωνη εικονογραφική και αισθητική εμπειρία του ελληνικού γένους.



Εικ. 1. Η κλήση των μαθητών του Χριστού Ιακώβου, Ιωάννη και ο πατέρας τους Ζεβεδαίος. 1965.



Εικ. 2. Η κλήση των μαθητών του Χριστού Πέτρου και Ανδρέα. S. Apollinare Nuovo. Ραβέννα. ΣΤ′ αι.

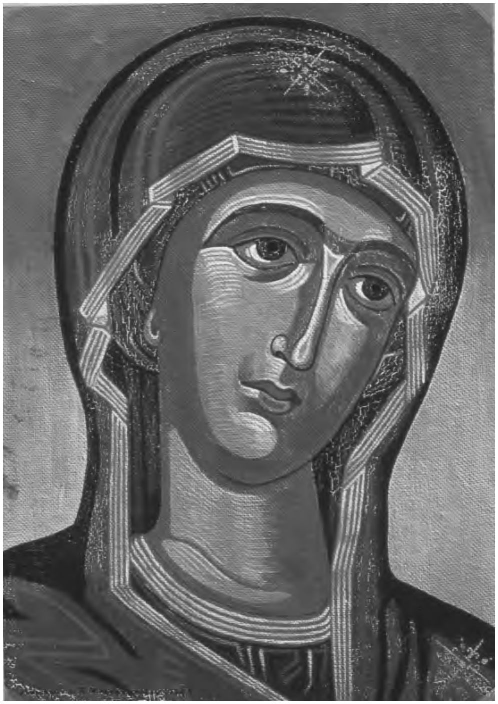


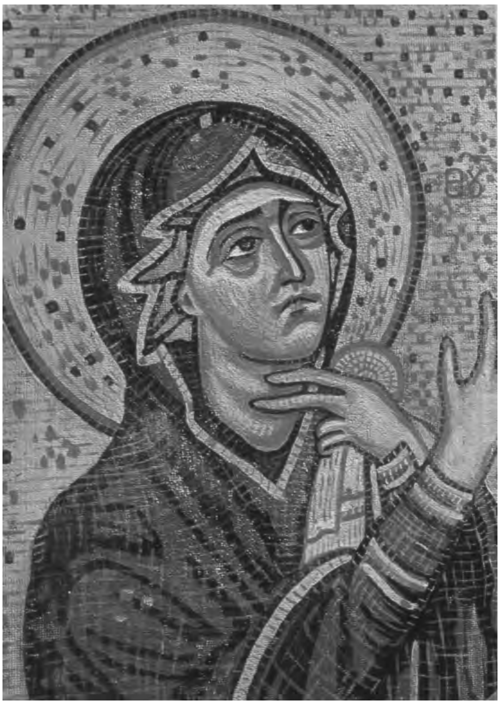
Εικ. 3. Η κλήση των μαθητών του Χριστού Πέτρου και Ανδρέα. Duccio.
Εθνική Βιβλιοθήκη Washington. ΙΔ΄ αι.



Εικ. 4. Η εμφάνιση του Χριστού στους επτά μαθητές μετά την ανάστασή του.
Κώδιξ 587 (μ), fol. 173α. Μονή Διονυσίου Αγ. Όρους. ΙΑ΄ αι.

Εικ. 5.
Θεοτόκος.
1965.





Εικ. 6.
Θεοτόκος.
1957.



Εικ. 7.
Θεοτόκος
των Βλαχερνών.
1953.



Εικ. 8.
Αρχάγγελος
Μιχαήλ.
1965.

Εικ. 9.
Χριστός.
1960-1965.





Εικ. 10.
Απόστολος Παύλος.
1960-1965.



Εικ. 11. Απόστολος Παύλος. 1960-1965.

ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Δημήτριος Α. Λιάκος

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΩΝΥΜΗ ΣΤΗΝ ΕΠΩΝΥΜΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ (19ος ΑΙ.). «ΔΡΟΜΟΙ» ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Η μαρμαρογλυπτική στους μεταβυζαντινούς και νεότερους χρόνους συνεχίζει τη βυζαντινή παράδοση ως προς τη θεμελιώδη αντίληψη της δισδιάστατης απεικόνισης, όπως αυτή διαμορφώθηκε υπό το πρίσμα της ορθόδοξης χριστιανικής σκέψης, με άμεση συνέπεια την υποχώρηση της περίοπτης γλυπτικής[1]. Η αντίληψη αυτή θα αποδυναμωθεί με την εισβολή και επικράτηση του κλασικισμού, που αναβιώνει τύπους και φόρμες της κλασικής αρχαιότητας[2], κατά τη διάρκεια της οποίας η ελεύθερη πλαστική δημιουργία είχε μεγαλουργήσει.

Η εξελικτική πορεία αυτής της τέχνης από τον 15ο αι. και εξής παρακολουθεί τις συντεταγμένες των ιστορικών συγκυριών και των ιδιαίτερων οικονομικοκοινωνικών συνθηκών κάθε περιοχής (ηπειρωτική Ελλάδα, Κυκλάδες, Επτάνησα κ.λπ.). Στη βάση αυτών ερμηνεύονται οι εμφανείς διαφοροποιήσεις που επισημαίνονται από περιοχή σε περιοχή ως προς τη χρονική αφετηρία ανέλιξης αυτής της τέχνης, το καλλιτεχνικό ύφος και την τεχνοτροπία των έργων. Η ακμή της μαρμαρογλυπτικής ωστόσο, ανεξαρτήτως των όποιων διαφοροποιήσεων, παρουσιάζει σχετικά ομοιογενή εικόνα ως προς την ένταση της παραγωγής και την καλλιτεχνική ποιότητα των έργων, σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο στον 18ο και κυρίως τον 19ο αι. (με το αναγκαίο όμως κενό κατά τη διάρκεια της Επανάστασης), στο πλαίσιο της γενικής οικονομικοκοινωνικής και πνευματικής ανάτασης[3].

---

1. Π. Ζώρα, «Συμβολή στη μελέτη της ελληνικής λαϊκής γλυπτικής», *Ζυγός* (Μάιος 1966) 34.

2. Σ. Λυδάκης, *Οι Έλληνες γλύπτες. Νεοελληνική Γλυπτική. Ιστορία - Τυπολογία - Λεξικό γλυπτών*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981, σ. 244. Για την έλευση και επικράτηση του κλασικισμού στη μαρμαρογλυπτική, βλ. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα*, Αθήνα 1996, σσ. 63-65, 104-106, όπου και βιβλιογραφία.

3. Για την οικονομική και πνευματική ανάκαμψη στον 18ο και 19ο αι., βλ. Σπ. Ασδραχάς, «Οικονομία», *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΑ΄, Αθήνα 1975, σσ. 159-188. Ι. Χασιώτης «Η

Στο Άγιον Όρος η μαρμαρογλυπτική αντιπροσωπεύεται από έναν μεγάλο αριθμό έργων (εντοιχισμένα ανάγλυφα, θυρώματα, κρήνες, φιάλες, τέμπλα, κιβώρια Αγίας Τράπεζας και προσκυνητάρια), που χρονολογούνται στην πλειονότητά τους στον 18ο και 19ο αι.[4] Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι τα λιγοστά παραδείγματα του 15ου - 17ου αι. αποτελούν σημαντικά τεκμήρια, καθώς τα σωζόμενα από την περίοδο αυτή έργα σε άλλες περιοχές είναι λίγα[5].

κάμψη της οθωμανικής δυνάμεως», *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΑ', Αθήνα 1975, σσ. 35-38, 50-51. Ν. Σβορώνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας*, Αθήνα 1976, σσ. 51-64. Κ. Βακαλόπουλος, *Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940)*, Θεσσαλονίκη 1991, σσ. 83-109. Σπ. Ασδραχάς, *Ελληνική Οικονομική Ιστορία, ΙΕ' - ΙΘ' αιώνας*, τ. 1, Αθήνα 2003, σσ. 423-481.

4. Ένα μέρος του υλικού που παρουσιάζεται εδώ περιλαμβάνεται στη διδακτορική μου διατριβή *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους*, η οποία υποβλήθηκε στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων της Πολυτεχνικής Σχολής του ΑΠΘ τον Μάρτιο του 2000 και εγκρίθηκε με βαθμό «Άριστα» τον Ιούνιο του ίδιου έτους. Η εν λόγω διδακτορική διατριβή αποτέλεσε την πρώτη συνθετική μελέτη του μεγάλου αριθμού έργων μεταβυζαντινής γλυπτικής στις μονές του Αγίου Όρους, η έκδοση της οποίας ετοιμάζεται εμπλουτισμένη με την υπάρχουσα έως σήμερα βιβλιογραφία, νέα δεδομένα που προέκυψαν από την έρευνα του γράφοντος όλα αυτά τα χρόνια στο Άγιον Όρος, αλλά και τον εντοπισμό στα αγιορειτικά αρχεία συμφωνητικών που τεκμηριώνουν τη δραστηριότητα συγκεκριμένων εργαστηρίων και μαστόρων. Μετά την κατάθεση και έγκριση της διατριβής μου κυκλοφόρησαν και διάφορες άλλες εργασίες που αφορούν τη μεταβυζαντινή γλυπτική στο Άγιον Όρος (Α. Φλωράκης, *Άγιον Όρος. Λιθανάγλυφα*, Αθήνα 2000. Γ. Αθανασιάδης, *Φιάλες του Αγίου Όρους. Αρχιτεκτονική διαμόρφωση και διάκοσμος*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002 κ.ά.).

5. Η πρωιμότερη γλυπτή απεικόνιση των μεταβυζαντινών χρόνων στο Άγιον Όρος συναντάται, από όσο γνωρίζω έως σήμερα, στην επιγραφή της παλαιάς τράπεζας της μονής Ζωγράφου, που κτίστηκε το 1495 με την οικονομική συνδρομή του ηγεμόνα της Μολδαβίας Στεφάνου Στ' του επονομαζόμενου Καλού (για την επιγραφή βλ. Fl. Marinescu - N. Mertzimekis, «Ştefan cel Mare şi Mânâstirea Zografu de la Muntele Athos», *Ştefan cel Mare şi Sfânt. Atlet al Credinţei Creştine*, Sfânta Mânâstire Putna 2004, σ. 182, εικ. 5). Στο κάτω δεξιό τμήμα της πλάκας παριστάνεται κεφαλή βίσονα, το σύμβολο της Ηγεμονίας της Μολδαβίας. Την κεφαλή συνοδεύουν, όπως συνηθίζεται, ένα αστέρι, που παριστάνεται πάνω από αυτή και ο ήλιος με τη σελήνη αριστερά και δεξιά της αντίστοιχα. Το πιο σημαντικό και ενδιαφέρον όμως έργο γλυπτικής των πρώιμων μεταβυζαντινών χρόνων στο Άγιον Όρος αποτελεί η ανάγλυφη πλάκα του αρσανά της μονής Βατοπεδίου, ο οποίος κτίστηκε επίσης από τον Μολδαβό ηγεμόνα Στέφανο Στ' το 1496, όπως μαρτυρεί η εγχάρακτη επιγραφή της (G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil den inscriptions chrétiennes de l' Athos*, Premiere partie, Bibliotheque des Ecoles Francaises d' Athenes et de Rome, fasc. 91, Θεσσαλονίκη 2004[2], αρ. 139. Tereza - Irene Sinigalia, «Un relief votif du prince de Moldavie Etienne le Grand au Monastère de Vatopedi», *Άγιον Όρος. Φύση - Λατρεία - Τέχνη*, τόμ. Β', Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 157-162 και εικ. 1-8 στις σελ. 244-246. Δ. Λιάκος, *Τα λιθανάγλυφα του Αγίου Όρους*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 23). Σε αυτή παριστάνεται ο Στέφανος να προσφέρει το κτίσμα του αρσανά στη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο. Την παράσταση επίσης συνοδεύει η κεφαλή βίσονα, το σύμβολο της Ηγεμονίας. Η Sinigalia (ό.π.) υποστήριξε την προέλευση του αναγλύφου από εργα-

Η παραγωγή των χρόνων της ακμής (18^{ος} - 19^{ος} αι.) οφείλεται στη δραστηριότητα λιθοξόων και μαρμαράδων που προέρχονται από τα μεγάλα κέντρα της εποχής, όπως τη Δ. Μακεδονία και Ήπειρο, τις Κυκλάδες και την Κωνσταντινούπολη. Αποτυπώνεται επομένως με σαφή τρόπο η διαδοχική πορεία των καλλιτεχνικών τάσεων, όπως διαμορφώνονται στις κοιτίδες της τέχνης αυτής, από όπου διαδίδονται στο Άγιον Όρος, είτε με τη μετακίνηση των μαστόρων, είτε με την ανάθεση των παραγγελιών στην έδρα ενός εργαστηρίου και ακολούθως τη μεταφορά των έργων στις διάφορες μονές. Έτσι, το Άγιον Όρος στον τομέα της μαρμαρογλυπτικής αναδεικνύεται σε ένα «χωνευτήρι», όπου συγκεντρώνονται και συνυπάρχουν αρμονικά ετερόκλητες τάσεις, που η κάθε μια δίνει το ιδιαίτερο στίγμα της περιοχής από όπου προέρχεται[6].

Την επίδοση αυτής της τέχνης κατά τον 19^{ο} αι. μαρτυρεί μια μεγάλη ομάδα έργων στις μονές Μεγίστης Λαύρας, Ζωγράφου, Ξενοφώντος, Κουτλουμουσίου, Αγίου Παύλου, Εσφιγμένου κ.ά. Στην ομάδα αυτή διακρίνουμε δύο μεγάλες ενότητες. Η πρώτη περιλαμβάνει τα έργα της πρώτης εικοσαετίας (1800-1820), της περιόδου δηλαδή πριν την Επανάσταση. Το μεγαλύτερο τμήμα της παραγωγής αυτών των χρόνων οφείλεται σε τεχνίτες που δουλεύουν στα νησιά των Κυκλάδων και απηχούν μια σημαντική καλλιτεχνική παράδοση, η οποία διαμορφώνεται ήδη πολύ νωρίτερα στη Χίο[7], από όπου μεταλαμπαδεύεται στον ευρύτερο χώρο του Αιγαίου. Η ικανότητα και καλαισθησία των μαρμαράδων αυτών συνυφαίνει με επιτυχία παραδοσιακά θέματα και μοτίβα του δυτικού μπαρόκ σε ένα κοινό και διαδεδομένο την εποχή καλλιτεχνικό ύφος. Η δεύτερη μεγάλη ενότητα περιλαμβάνει τα έργα της περιό-

---

στήριο νησιών του Αιγαίου, άποψη που δεν ευσταθεί, καθώς την περίοδο αυτή απουσιάζουν παρόμοια παραδείγματα εκεί. Κατά τη γνώμη μας δύο φαίνονται οι πιθανές εκδοχές προέλευσης του έργου. Δεν αποκλείεται να μεταφέρθηκε από τη Μολδαβία, όπως ήδη έχουμε επισημάνει (Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 148), ενώ εξίσου πιθανό είναι και το ενδεχόμενο το έργο να κατασκευάστηκε στο Άγιον Όρος. Στον κατάλογο των λιγοστών έργων του 16^{ου} και 17^{ου} αι. στο Άγιον Όρος συγκαταλέγονται επίσης τα εντοιχισμένα ανάγλυφα στον αρσανά της μονής Σιμωνόπετρας (1567) και στο πρόπυλο της μονής Χελανδαρίου (1635), καθώς και ένα αποτοιχισμένο ανάγλυφο (1661) που προέρχεται από το βαλανείο της μονής Μεγίστης Λαύρας, βλ. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 23-24. Ο ίδιος, «Η μεταβυζαντινή γλυπτική στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 33 (2003) 198-199, 209 (εικ. 7, 8).

6. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 20, 160-161.

7. Για τον ρόλο της Χίου και των Χιωτών μαρμαράδων στην εξέλιξη και διάδοση της μαρμαρογλυπτικής στον χώρο του Αιγαίου, καθώς και τις προϋποθέσεις ανάπτυξης αυτής της τέχνης στο νησί, βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας, *Εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική,* σσ. 50-51, 57-60, 62-63. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, Άνδρος 2001, σσ. 38-42. Αναλυτικά, Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, «Αναζητώντας τους Χιώτες μαρμαράδες στη Χίο», *Στο Βέλος του Χρόνου. Τιμητικός Τόμος για τον Ακαδημαϊκό-Καθηγητή Γεώργιο Π. Λάββα*, Αθήνα 2004, σσ. 317-331.

δου που ακολουθεί μετά τη λήξη της Επανάστασης και έως τα τέλη του 19ου αι. Τη σκυτάλη της παραγωγής παίρνουν τώρα οι δραστήριοι Τήνιοι καλλιτέχνες, φορείς της νέας κλασικιστικής αντίληψης, που υιοθετεί το ανεξάρτητο Ελληνικό Κράτος ως κύρια και επίσημη πλέον καλλιτεχνική έκφραση[8]. Η Τήνος άλλωστε, μετά την καταστροφή της Χίου το 1822 και τη φυγή του καλλιτεχνικού της δυναμικού, απέβη το σημαντικότερο κέντρο μαρμαρογλυπτικής[9]. Σε ορισμένες μονές επισημαίνονται, σε μικρότερη βέβαια έκταση, και έργα λιθοξόων από τη βορειοδυτική ηπειρωτική Ελλάδα[10] ή την Κωνσταντινούπολη[11].

Μέσα από την επιλεκτική παρουσίαση των πιο αντιπροσωπευτικών έργων του 19ου αι. στο Άγιον Όρος θα επιχειρήσω την προσέγγιση μιας ενδιαφέρουσας πτυχής στην τέχνη της μαρμαρογλυπτικής: τη μετάβαση από την ανώνυμη στην επώνυμη δημιουργία[12].

Στην πρώτη εικοσαετία του 19ου αι. τα πρωιμότερα έργα αποτελούν τα εντοιχισμένα ανάγλυφα στους χορούς του καθολικού της μονής Ζωγράφου (1801), τα οποία απηχούν το τυπικό στη γλυπτική της εποχής καλλιτεχνικό ύφος και αποδίδονται σε τεχνίτες που δραστηριοποιούνται την ίδια εποχή στον

---

8. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας, *Εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*, σσ. 63-65. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 7.

9. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας, *Εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*, σσ. 63-65 και σημ. 107-108 και σσ. 168-170. Επίσης, Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα*, σσ. 41-42 και σημ. 30, όπου και βιβλιογραφία.

10. Ενδεικτικά αναφέρουμε την κρήνη στο αρχονταρίκι της Μεγίστης Λαύρας (1803), έργο … ΤΟΥ ΚΥΡ ΝΤΕΤΟΥ / ΑΝΔΡΕΑ ΑΠΟ ΕΠΑΡΧΙΑΝ ΔΡΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΤΕ ΚΑΙ ΑΡΓΥΡΟ / ΚΑΣΤΡΟΥ ΑΠΟ ΧΩΡΙΟΝ ΜΙΓΟΥΛΕΩΣ … (Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*, αρ. 422. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 129. Ο ίδιος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 353), καθώς και το σύνολο των έργων (θυρώματα, ανάγλυφες πλάκες) στη νότια πτέρυγα της Σιμωνόπετρας (1862-4) που οφείλονται στη δραστηριότητα μαστόρων του συνεργείου του *τέκτονος* Ιωάννη Στυλιανού … ΑΠΟ ΧΩΡΙΟΝ ΜΠΕΛΚΑΜΕΝ ΤΗΣ ΦΛΩΡΙΝΑΣ, Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 131.

11. Όπως π.χ. τα εντοιχισμένα ανάγλυφα και τα θυρώματα του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου, τα ανάγλυφα του κωδωνοστασίου της ίδιας μονής (Μ. Πολυβίου, *Το καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1999, σσ. 25-27, 49-50. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 145-146), καθώς και τα θυρώματα του νέου καθολικού της μονής Ξενοφώντος, που κατασκευάστηκαν, σύμφωνα με γραπτές πηγές, από τον Χριστάκη Αγιμαντσίπαση το 1833, Δ. Λιάκος, «Τα μαρμάρινα θυρώματα του νέου καθολικού της μονής Ξενοφώντος Αγίου Όρους», *Ελληνικά* 48 (1998) 168-177. Ο ίδιος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 146. Αντίθετη άποψη για την προέλευση των θυρωμάτων του καθολικού έχει εκφράσει ο Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 226-227.

12. Για μια υποδειγματική θεώρηση και ερμηνευτική προσέγγιση του φαινομένου στον χώρο των Κυκλάδων, βλ. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, «Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες», *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι.*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 29-41.

χώρο των Κυκλάδων[13]. Δύο ακόμη μεταγενέστερες κρήνες με μπαρόκ διάκοσμο στις μονές Διονυσίου (1815)[14] (εικ. 1) και Σταυρονικήτα (1818)[15] (εικ. 2) φαίνεται ότι σχετίζονται με μαρμαράδες εξοικειωμένους με ανάλογα έργα από την Κωνσταντινούπολη και προερχόμενους πιθανώς από εκεί[16].

Την πιο σημαντική ενότητα της πρώτης εικοσαετίας του 19ου αι. συγκροτεί ένας μεγάλος αριθμός έργων, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται οι ανάγλυφες πλάκες του εξωνάρθηκα (εικ. 3) στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας (1814)[17], η κρήνη στο πρόπυλο της μονής Κουτλουμουσίου (1816)[18], η φιάλη της ίδιας μονής (1817)[19], η σχεδόν σύγχρονη φιάλη της μονής Εσφιγ-

13. Δ. Λιάκος, «Μεταβυζαντινές ανάγλυφες πλάκες εντοιχισμένες στους χορούς των καθολικών του Αγίου Όρους», *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη 18ος-20ός αι.*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 111-120. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 28-29. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 122-129.

14. Σύμφωνα με την εγχάρακτη μεγαλογράμματη επιγραφή της, Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*, αρ. 495. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 82. Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 352. Ο Φλωράκης σε παλαιότερη μελέτη του χρονολογεί την κρήνη στον 18ο αι., χωρίς να λαμβάνει υπόψη του την επιγραφή (Α. Φλωράκης, «Νεοελληνική γλυπτική του Αγίου Όρους», *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Κατάλογος Έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1997², σ. 280). Επίσης, ο Γ. Αθανασιάδης αναφέρεται εσφαλμένα στην αναγραφή του έτους 1800 στην επιγραφή της κρήνης, *Κρήνες του Αγίου Όρους με γλυπτό διάκοσμο*, Λεύκωμα - Ημερολόγιο 1999 (κείμενα: Γ. Αθανασιάδης), Κέντρο Διαφύλαξης Αγιορειτικής Κληρονομιάς, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 74.

15. Σύμφωνα με την εγχάρακτη μεγαλογράμματη επιγραφή της, *Κρήνες του Αγίου Όρους*, σσ. 88-89. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 82. Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σσ. 352-353. Ο Φλωράκης χρονολογεί την κρήνη στα τέλη του 18ου - αρχές 19ου αι., θεωρώντας μεταγενέστερη επέμβαση τη χάραξη της επιγραφής του 1818, την οποία δεν παραθέτει, Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 118.

16. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 82. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 118.

17. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 29-31. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 158-165.

18. Σύμφωνα με την εγχάρακτη μεγαλογράμματη επιγραφή στην πλάκα επίστεψης, *Actes de Kutlumus*, ed. P. Lemerle, Παρίσι 1988², αρ. 17. Η συγκεκριμένη πλάκα σήμερα δεν βρίσκεται στη θέση της. Για την κρήνη βλ. Ιερά Μονή Κουτλουμουσίου: *Ορθοδοξία - Ελληνισμός. Πορεία στην τρίτη χιλιετία*, τόμ. Α΄ έκδ. Ι. Μ. Κουτλουμουσίου, Άγιον Όρος 1995, σσ. 24, 25. *Κρήνες του Αγίου Όρους*, σσ. 76-79. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 83. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 189-192. Λιάκος, «Η μεταβυζαντινή γλυπτική», σ. 206 (εικ. 2). Ο ίδιος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 352.

19. Σύμφωνα με την επιγραφή στην πίσω όψη ενός θωρακίου, *Actes de Kutlumus*, αρ. 18. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 96-97. Γ. Αθανασιάδης, *Φιάλες του Αγίου Όρους. Αρχιτεκτονική διαμόρφωση και διάκοσμος*, διδακτορική διατριβή, Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2002 (χωρίς ενιαία σελιδαρίθμηση). Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 352. Ο Φλωράκης σε παλαιότερη εργασία του (Φλωράκης, «Νεοελληνική γλυπτική του Αγίου Όρους», σ. 281) χρονολογεί τη φιάλη το 1813-1816, χωρίς να λαμβάνει υπόψη την επιγραφή. Στην τελευταία μελέτη του (Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 179-188) αναφέρει την επιγραφή και προτείνει τη χρονολόγηση 1816 ή 1817.

μένου[20], οι ανάγλυφες πλάκες στους χορούς του νέου καθολικού της μονής Ξενοφώντος (1819-1820)[21], ενώ στη μονή Αγίου Παύλου, τα ανάγλυφα (εικ. 4) στη βόρεια, δυτική και νότια όψη του καθολικού (1819-1820)[22], το θύρωμα της τράπεζας (1820)[23] (εικ. 5) και ένα τμήμα κρήνης (1821)[24]. Η στενή εικονογραφική και τεχνοτροπική συγγένεια του διακόσμου των έργων αυτών συνηγορεί υπέρ της κοινής προέλευσής τους και μάλιστα από ικανούς και έμπειρους τεχνίτες που δραστηριοποιούνται στον χώρο των Κυκλάδων και φαίνεται ότι σχετίζονται με τη Χίο[25].

Δυστυχώς, η ενυπόγραφη τεκμηρίωση σε όλα τα παραπάνω έργα απουσιάζει. Ακόμη και όταν υπάρχουν επιγραφές, που αναφέρονται στο έτος κατασκευής και στον κτήτορα, απουσιάζει το όνομα του τεχνίτη. Η μοναδική υπογραφή την περίοδο αυτή συναντάται σε κρήνη στο αρχονταρίκι της μονής Μεγίστης Λαύρας (1803)[26] (εικ. 6). Ο απλοϊκός χωρίς αξιώσεις εγχάρακτος διάκοσμός της αποτελεί τυπικό δείγμα λιθοξοϊκής του βορειοελλαδικού ηπειρωτικού χώρου.

Μετά από τη δικαιολογημένη παύση κάθε είδους καλλιτεχνικής δραστηριότητας κατά τη διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης, η μαρμαρογλυπτι-

---

20. Χ. Μπούρας, «Διακοσμήσεις Οθωμανικού Μπαρόκ στο Αιγαίο», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 5, Αθήνα 1998, σ. 161 (εικ. 24). Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 95-96. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 201-214. Αθανασιάδης, *Φιάλες του Αγίου Όρους*. Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 352.

21. Λιάκος, «Μεταβυζαντινές ανάγλυφες πλάκες», σ. 112. Ο ίδιος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 31-34. Φλωράκης *Λιθανάγλυφα*, σσ. 233-237. Τα ανάγλυφα κατασκευάστηκαν στην πρώτη φάση ανέγερσης του καθολικού, η οποία πραγματοποιήθηκε στα 1819-1820 (μετά δηλαδή την καταστροφική πυρκαγιά του 1817), όπως δείχνει η αναγραφή των ετών αυτών σε αρκετά εντοιχισμένα ανάγλυφα και σε λίθους της τοιχοποιίας. Η ανέγερσή του διακόπηκε με την έναρξη της Επανάστασης, για να συνεχιστεί μετά το τέλος της. Σύμφωνα με τον Σμυρνάκη, *Το Άγιον Όρος*, Καρυές Αγίου Όρους 2005³, σ. 622, ολοκληρώθηκε το 1837. Την ίδια άποψη επαναλαμβάνει και ο H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klostern*, Λειψία 1924², σ. 293. Η πλήρης ωστόσο αποπεράτωση του καθολικού φαίνεται ότι έγινε μετά το 1837, όπως συνάγεται από τις αναφορές του αδημοσίευτου κώδικα 262 της μονής, φ. 61r: *Τα παράθυρα και λοιπά τοῦ ἔξω Νάρθηκος ἐγένοντο 8/βριον τοῦ 1857, Τά Μολύβια τῆς ἔξω σκεπῆς τοῦ Καθολικοῦ ἐγένοντο τῷ 1838*, φ. 62v: *Τό Καθολικόν ἐσωβατίσθη τῷ 1897-98, Τῷ 1837 κατά Μάρτιον μῆνα ἔβαλαν τά καλούπια κοινῶς λεγόμενα διά ταῖς Καμάραις τοῦ Καθολικοῦ μας*, φ. 66v: *Εἰς τά 1839 Αὔγουστον τρεῖς Μάστορες μέ τούς μαθητάς των ἐξ Ἁγ. Νικολάου ἐσκέπασαν μέ πλάκα τό Ν. Καθολικόν μέρος διά γρόσια 2.133. Τότε καί τό μολύβι.*

22. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 34-36. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 245-252.

23. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 54. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 253-256.

24. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 84-85. Ο ίδιος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 352.

25. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 137-140.

26. Βλ. εδώ, υποσημ. 10.

κή στο Άγιον Όρος συνεχίζει την πορεία της αμέσως μετά τη λήξη της, στο πλαίσιο της γενικότερης οικονομικής και καλλιτεχνικής ακμής. Το θεματολόγιο και το ύφος των έργων διαφοροποιούνται, καθώς ακολουθούν τις επιταγές της νέας τάσης του κλασικισμού, με την παράλληλη άμβλυνση της παρουσίας των μπαρόκ θεμάτων[27].

Την εποχή αυτή τα ενυπόγραφα έργα στο Άγιον Όρος πληθαίνουν. Η πρώτη υπογραφή που συναντάται είναι αυτή του Τηνίου μαρμαρογλύπτη Δημητρίου Μαυρομαρά (... ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΕΚ ΤΗΝΟΙΟ ΜΑΥΡΟΜΑΡΑΣ...), που κατασκευάζει τα θυρώματα του καθολικού της μονής Καρακάλου το 1859[28] (εικ. 7). Σύμφωνα με την έως τώρα έρευνα, η μόνη άλλη αναφορά, που υπάρχει για τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη, προέρχεται από τα κατάστιχα της επιχείρησης του Ιωάννη Χαλεπά και αφορά τη συνεργασία των δύο καλλιτεχνών στο δεύτερο μισό του 19ου αι.[29]

Το επόμενο ενυπόγραφο έργο είναι το επιβλητικό ναϊσκόμορφο μνημείο-κενοτάφιο των είκοσι έξι Μαρτύρων στη μονή Ζωγράφου (εικ. 8) που κατασκευάστηκε το 1873[30]. Το μνημείο αυτό συνδέεται, σύμφωνα με την παράδοση, με μία από τις πιο δραματικές στιγμές της ιστορίας της μονής, καθώς στον πύργο που προϋπήρχε εκεί σφαγιάστηκαν το 1276 είκοσι έξι μοναχοί από τους στρατιώτες του Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου, λόγω της αντίδρασής τους στην Ένωση των Εκκλησιών που προωθούσε η πολιτική του αυτοκράτορα[31]. Τις κυριλλικές επιγραφές του μνημείου συνοδεύει η ελληνική υπογραφή του μαρμαρογλύπτη Ι. ΚΟΥΒΑΡΑΣ (εικ. 9), που μπορεί να ταυτιστεί με τον Τήνιο Ιάκωβο Κουβαρά[32], για τον οποίο δυστυχώς, όπως και για την οικογένειά του, που εμφανίζεται στην Τήνο τον 18ο αι., οι γνώσεις μας είναι ελλιπείς.

---

27. Τα μπαρόκ θέματα συναντώνται έως τα μέσα περίπου του 19ου αι. και συνυπάρχουν με παραδοσιακά και κλασικιστικά μοτίβα, δημιουργώντας μία εκλεκτικιστική τεχνοτροπία. Από τα μέσα του 19ου αι. και έπειτα η παρουσία τους μειώνεται, σποραδικά όμως επιβιώνουν έως τα τέλη του αιώνα, Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 19.

28. Millet, Pargoire, Petit *Recueil*, αρ. 312. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 57. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 49. Λιάκος, «Η μεταβυζαντινή γλυπτική», σσ. 200, 214 (εικ. 17).

29. Α. Γουλάκη-Βουτυρά, *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής του Ιωάννη Χαλεπά* (Παράρτημα αρ. 19 του τόμου ΙΑ΄ της *ΕΕΠΣΑΠΘ*), Θεσσαλονίκη 1989, σ. 171.

30. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 49, σημ. 85 και πίν. XIII. Το μνημείο αναφέρει ο M. Enev, *Mount Athos. Zograph Monastery*, Σόφια 1994, σσ. 299-300. Για το μνημείο και τη σημασία του βλ. αναλυτικά Δ. Λιάκος, Ν. Μερτζιμέκης «Ταφικά μνημεία του β΄ μισού του 19ου αι. σε αγιορειτικά καθιδρύματα. Προϊόν διπλωματικής προπαγάνδας;», *Βαλκανικά Σύμμεικτα* 12-13 (2001-2002) 90-94, 98-99. Οι ίδιοι, «Ταφικά μνημεία σε αθωνικά σλαβικά καθιδρύματα κατά το 19ο αιώνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τόμ. ΚΣΤ΄ (2005) 403-405, 408-409.

31. Λιάκος, Μερτζιμέκης, «Ταφικά μνημεία του β΄ μισού του 19ου αι.», σ. 90. Οι ίδιοι, «Ταφικά μνημεία σε αθωνικά σλαβικά καθιδρύματα», σ. 403.

32. Όπως έχει επισημάνει ο Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 49, σημ. 85.

Στις τελευταίες δεκαετίες του $19^{ου}$ αι. ο επίσης Τήνιος μαρμαρογλύπτης Γεώργιος Φιλιππότης, συνεχίζοντας την πελατειακή σχέση του πατέρα του (Ζαχαρία) με το Άγιον Όρος, εργάζεται μαζί με τον γιο του Ζαχαρία για τη μονή Ιβήρων[33]. Το 1888 κατασκευάζει και υπογράφει (εικ. 10) το κιβώριο της Αγίας Τράπεζας του καθολικού[34] (ΓΕΩΡ. Ζ. ΦΙΛΙΠΠΟΤΗΣ ΤΗΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ). Το 1889 μαζί με τον γιο του Ζαχαρία[35] κατασκευάζουν τα δύο προσκυνητάρια που βρίσκονται στους ανατολικούς κίονες του κυρίως ναού του καθολικού (εικ. 11). Από αυτά, το ένα υπογράφουν μαζί (ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ζ. ΦΙΛΙΠΠΟΤΗΣ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ ΖΑΧΑΡΙΑ Γ. ΦΙΛΙΠΠΟΤΗ ΤΗΝΙΟΙ ΕΠΟΙΟΥΝ 1889), ενώ το άλλο υπογράφει μόνος ο Ζαχαρίας (ΖΑΧ. Γ. ΦΙΛΙΠΠΟΤΗΣ ΤΗΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ 1889) (εικ. 12)[36]. Ο Ζαχαρίας κατασκευάζει και υπογράφει έναν χρόνο αργότερα (ΖΑΧ. Γ. ΦΙΛΙΠΠΟΤΗΣ / ΕΠΟΙΕΙ 1890)[37] (εικ. 13) και το τετράπλευρο περίοπτο προσκυνητάρι που είναι τοποθετημένο επίσης στον κυρίως ναό του ίδιου καθολικού.

Την ίδια εποχή ο Γεώργιος Φιλιππότης δουλεύει και για τη μονή Βατοπεδίου. Την υπογραφή του [1890 / ΕΠΟΙΗ Γ(ΕΩΡΓΙΟΣ) Φ(ΙΛΙΠΠΟΤΗΣ)] συναντούμε στο μαρμάρινο κλιμακοστάσιο (εικ. 14) που οδηγεί από τον εξωνάρθηκα του καθολικού στη βόρεια πτέρυγα της μονής, το οποίο κατασκεύασε το 1890[38].

---

33. Για τις, δυστυχώς ανυπόγραφες, εργασίες του Ζαχαρία Φιλιππότη στο Άγιον Όρος (μονές Ιβήρων και Αγίου Παύλου) αναφερόμαστε παρακάτω. Για τον γιο του, Γεώργιο Ζ. Φιλιππότη, βλ. Φλωράκης, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική. Ο Ιωάννης Φιλιππότης και το εργαστήριό του. Πρόταση εθνογραφικής βιογραφίας*, Αθήνα 1995, σσ. 40-42, 44-45.

34. Α. Φλωράκης, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική*, σ. 42 και σημ. 68, όπου ο συγγραφέας θεωρεί «πιθανότατο κατασκευαστή» του κιβωρίου της Αγίας Τράπεζας τον Γεώργιο Φιλιππότη, στηριζόμενος στην αναφορά του Σμυρνάκη (Γ. Σμυρνάκης, *Το Άγιον Όρος*, σ. 465), ο οποίος φαίνεται ότι γνώριζε την ύπαρξη τόσο της υπογραφής του μαρμαρογλύπτη, την οποία και παραθέτουμε πιο πάνω, όσο και της αδημοσίευτης επιγραφής στην ανατολική πλευρά του: ΤΗΝΔΕ ΤΗΝ ΑΓΙΑΝ ΤΡΑΠΕΖΑΝ ΩΣ ΚΑΙ ΤΟΝ ΥΠΕΡΘΕΝ ΑΥΤΗΣ / ΜΑΡΜΑΡΙΝΟΝ ΘΟΛΟΝ / Ο ΕΞ ΗΡΑΚΛΕΙΤΣΑΣ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗΣ / ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΙΒΗΡΙΤΗΣ ΙΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗ / ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΩΠΗ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 5 ΠΕΠΟΙΗΤΑΙ. Βλ. επίσης, Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 47 και σημ. 75, όπου με βεβαιότητα αποδίδεται η κατασκευή της Αγίας Τράπεζας στον Γεώργιο Φιλιππότη, χωρίς όμως να παρατίθενται οι προαναφερθείσες επιγραφές.

35. Για τον Ζαχαρία Γ. Φιλιππότη, βλ. Φλωράκης, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική*, σσ. 44-45. Ο ίδιος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 47, σημ. 74.

36. Φλωράκης, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική*, σ. 42. Ο ίδιος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 47 και σημ. 76.

37. Φλωράκης, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική*, σ. 42. Ο ίδιος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 47 και σημ. 77. Την κατασκευή των προσκυνηταριών στο καθολικό της μονής Ιβήρων αναφέρει ο Κ. Βλάχος, *Η χερσόνησος του Αγίου Όρος Άθω και αι εν αυτή μοναί και οι μοναχοί πάλαι τε και νυν*, Θεσσαλονίκη 2005^2, σ. 202.

38. Στ. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και Αρχιτεκτονική*, Α-

Με μία από τις μεγαλύτερες μορφές της νεοελληνικής γλυπτικής, τον Ιωάννη Χαλεπά, συνδέονται το κιβώριο της Αγίας Τράπεζας και το τέμπλο του καθολικού της μονής Μεγίστης Λαύρας, τα οποία κατασκεύασε το 1886 και 1887 αντίστοιχα[39]. Από αυτά, υπογράφει μόνο το κιβώριο της Αγίας Τράπεζας: ΤΕΧΝΗ Ι. ΧΑΛΕΠΑ ΤΗΝΙΟΥ. Αντίθετα, στο τέμπλο χαράσσει μόνο το έτος κατασκευής 1887 χωρίς την υπογραφή του[40].

Στους προαναφερθέντες, καθώς και σε άλλους Τήνιους καλλιτέχνες μπορούν με τη βοήθεια των γραπτών πηγών ή με τεχνοτροπικά κριτήρια να αποδοθούν ορισμένα ανυπόγραφα έργα και στην περίοδο αυτή. Η φιάλη της μονής Ιβήρων (1863)[41], καθώς και το θύρωμα και τα προσκυνητάρια του κυρίως ναού (1862) του καθολικού της μονής Αγίου Παύλου στον Ζαχαρία Φιλιππότη[42], οι μαρμάρινες λεκάνες της κρήνης του 1890 της μονής Βατοπεδίου στον Γεώργιο Φιλιππότη[43] και ένα αποσπασματικά σωζόμενο περιρραντήριο του 1884 της μονής Αγίου Παύλου στον Ιωάννη Χαλεπά[44] (εικ. 15).

Από όσα προηγήθηκαν, γίνεται σαφές ότι στη μαρμαρογλυπτική της πρώτης εικοσαετίας του 19ου αι., την εποχή δηλαδή πριν την Επανάσταση, η ανώνυμη δημιουργία αποτελεί τον κανόνα. Αντίθετα, στην επόμενη περίοδο και κυρίως μετά τα μέσα του αιώνα συναντώνται πιο πολλά ενυπόγραφα έργα, μολονότι δε λείπουν και τώρα οι ανώνυμες δημιουργίες. Η διαφοροποίηση αυτή καταδεικνύει την αλλαγή που σημειώνεται μετά τα μέσα του 19ου αι. στη νοοτροπία και τον προσανατολισμό των μαρμαρογλυπτών.

Επιχειρώντας την τεκμηρίωση των όρων και των προϋποθέσεων που καθορίζουν αυτή τη διαφοροποίηση, πρέπει να στραφούμε στη δομή της ίδιας της

θήνα 2001, σ. 269.

39. Π. Μυλωνάς, «Άγνωστες χρονολογίες κτιρίων στον Άθωνα. 1. Μεγίστη Λαύρα», *Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 1981, σ. 91. Γουλάκη-Βουτυρά, *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής*, σσ. 61-66, 111-115.

40. Μυλωνάς, «Άγνωστες χρονολογίες», σ. 91. Η Γουλάκη-Βουτυρά τοποθετεί την κατασκευή του τέμπλου το 1886, Γουλάκη-Βουτυρά, *Το εργαστήριο μαρμαρογλυπτικής*, σ. 111.

41. Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*, αρ. 274. Σμυρνάκης, *Το Άγιον Όρος*, σ. 469. Μ. Γεδεών, *Χρονογραφία της εν Άθω Μονής των Ιβήρων*, Πατριαρχικό Τυπογραφείο Κωνσταντινούπολης 1906, σσ. 16, 21. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 97-98. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 280-286. Αθανασιάδης, *Φιάλες Αγίου Όρους*. Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σσ. 354-355.

42. Σύμφωνα με την επιγραφή στο τύμπανο του αετώματος, Millet, Pargoire, Petit, *Recueil*, αρ. 431. Βλ. επίσης, Α. Φλωράκης, *Η λαϊκή λιθογλυπτική της Τήνου*, Αθήνα 1980, σ. 353. Ο ίδιος, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική*, σσ. 37, 252-255. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 62. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 43 και σημ. 61.

43. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σ. 87. Φλωράκης, *Λιθανάγλυφα*, σ. 48. Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 354.

44. Λιάκος, «Κρήνες και φιάλες», σ. 348.

τέχνης, στη διερεύνηση του χαρακτήρα και της συνοχής της, σε συνάρτηση με τις ιστορικές συγκυρίες και τους κοινωνικοοικονομικούς μετασχηματισμούς του 19ου αι.

Η μαρμαρογλυπτική στους προεπαναστατικούς χρόνους αποτελεί οργανικό κομμάτι μιας καθαρά παραδοσιακής τέχνης, η ακμή της οποίας σημειώνεται στην πρώτη εικοσαετία του 19ου αι. Οι φορείς της, οι ανώνυμοι μαρμαράδες, άνθρωποι με λαϊκή παιδεία και χωρίς εξειδικευμένες γνώσεις, κινούνται στο πλαίσιο της συλλογικής δουλειάς, με την έννοια της χρήσης ενός κοινού κώδικα συμπεριφοράς και πρακτικής, χωρίς να ενδιαφέρονται για την ατομική προβολή. Οι τυποποιημένες και επαναλαμβανόμενες άλλωστε σε πολλές περιπτώσεις μορφές διακόσμου, όπως υπαγορεύει η συλλογική πρακτική, μπορούν να παραλληλιστούν με τις τυποποιημένες εκφράσεις της δημοτικής ποίησης, μιας άλλης σημαντικής όψης του παραδοσιακού πολιτισμού. Δραστηριοποιούμενοι στον χώρο της παραδοσιακής τέχνης, η οποία περικλείει την εμπειρία γενεών, εκείνο που πρωτίστως έχει σημασία είναι οι τεχνικές γνώσεις, η αφομοίωσή τους μέσα από τη μαθητεία τους στους παλαιούς τεχνίτες και η ικανότητα εφαρμογής τους. Οι τεχνίτες-μαρμαράδες, εκ των οποίων οι περισσότεροι προέρχονται από τον χώρο των Κυκλάδων, εργάζονται και δημιουργούν μέσα στο πλαίσιο της συντεχνίας και στο ασφαλές κλίμα που προσφέρει η δομή και οργάνωση του επαγγέλματός τους με την παγιωμένη ιεραρχική διαβάθμιση. Έτσι, η επαγγελματική καταξίωση και αναγνώρισή τους είναι ταυτόσημη με το αποτέλεσμα της εργασίας τους, με την αποδοχή του έργου τους από τον παραγγελιοδότη και το άμεσο περιβάλλον. Υπό τις συνθήκες αυτές επομένως ελάχιστη σημασία έχει γι' αυτούς η ενυπόγραφη δημιουργία[45]. Την ίδια εποχή ανώνυμα δουλεύουν κατά κύριο λόγο οι μαρμαράδες και στον χώρο του Αιγαίου, αλλά και οι λιθοξόοι των περιοχών της ΒΔ ηπειρωτικής Ελλάδας (Δ. Μακεδονία, Ήπειρος), όπως προκύπτει από την έως σήμερα μελέτη του υλικού στις περιοχές αυτές[46].

Η ριζική τομή επέρχεται με τη μεγάλη ιστορική και κοινωνικοοικονομική αλλαγή, που σημειώνεται με την ίδρυση του πρώτου ανεξάρτητου Ελληνικού Κράτους το 1830. Ο κλασικισμός επιβάλλεται και επικρατεί πλέον ως νέα κυρίαρχη ιδεολογία στην τέχνη του, που υποστηρίζει την άμεση σύνδεση με την ένδοξη αρχαία παράδοση και ανακόπτει την ομαλή πορεία της παραδοσιακής τέχνης. Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα στην Αθήνα, που από το 1834 γίνεται η πρωτεύουσα του νεοσύστατου κράτους, δίνει την ευκαιρία

45. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, «Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες», σσ. 33-34.

46. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, «Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες», σσ. 29-41. Λιάκος, *Λιθανάγλυφα*, σσ. 3-4.

στους Τήνιους μαρμαράδες να αναλάβουν πρωταγωνιστικό ρόλο στις μαρμαρογλυπτικές εργασίες που σχετίζονται με την ανοικοδόμηση ή την αναστήλωση κτιρίων της πρωτεύουσας[47]. Από την εποχή αυτή και έπειτα αναδεικνύονται σε κύριους πρωταγωνιστές στον χώρο της μαρμαρογλυπτικής και αναπτύσσουν ευρύτατο πεδίο δραστηριότητας όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο, αλλά και στη Μ. Ασία, στα Βαλκάνια κ.α.[48] Μέσα στο πρόσφορο αυτό έδαφος και υπό τη διαμορφωτική επίδραση του κλασικισμού γρήγορα αλλάζει η παιδεία, η νοοτροπία και ο αισθητικός και ιδεολογικός προσανατολισμός των μαρμαρογλυπτών. Πολλοί μάλιστα από αυτούς αποκτούν θεωρητική κατάρτιση με τις σπουδές τους στο Πολυτεχνείο της Αθήνας, ενώ άλλοι, όπως ο Ιωάννης Χαλεπάς, μαθητεύουν σε εργαστήρια («ερμογλυφεία») σημαντικών Τήνιων μαρμαρογλυπτών στην Αθήνα[49]. Το λαϊκότροπο ύφος σταδιακά αμβλύνεται και εν τέλει παραμερίζεται προς όφελος του κλασικισμού, καθώς οι μαρμαρογλύπτες προσαρμόζονται πλέον στα νέα δεδομένα, συνειδητοποιώντας τις απαιτήσεις που απορρέουν από τις αρχές του και υιοθετούν στο ρεπερτόριό τους μοτίβα της κλασικής αρχαιότητας[50]. Οι Τήνιοι εκπρόσωποι του νέου κλίματος, μεταξύ των οποίων ο Ιωάννης Χαλεπάς, ο Γεώργιος Φιλιππότης, ο γιος του Ζαχαρίας, ο Ιάκωβος Κουβαράς κ.ά., που δουλεύουν στο Άγιον Όρος, έρχονται έτσι πολύ κοντά στη νοοτροπία του γλύπτη δημιουργού έργων υψηλών προδιαγραφών. Στη διαπίστωση αυτή συνηγορούν η ποιότητα των έργων τους, που δείχνει άρτια τεχνική κατάρτιση και μεγάλη εμπειρία, αλλά και ο αρχαιοπρεπής τρόπος με τον οποίο υπογράφουν τα έργα τους με τη χρήση του ρήματος *εποίει*, που δημιουργεί άμεσα συνειρμούς με ενυπόγραφες δημιουργίες καλλιτεχνών της αρχαιότητας[51]. Ο συγκεκριμένος άλλωστε τρόπος υπογραφής χρησιμοποιείται ευρύτατα από τους Τήνιους μαρμαρογλύπτες της εποχής[52].

---

47. Τ. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967*, τ. Γ΄, Αθήνα 1979, σ. 221. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας, *Εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*, σ. 64.

48. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας, *Εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*, σσ. 65, 106.

49. Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης*, σσ. 222-225.

50. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας, *Εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική*, σ. 105. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Γ. Καπαριά, καθώς σώζονται δύο βιβλία με αρχιτεκτονικά σχέδια, στα οποία σημειώνονται οι πηγές προέλευσης ορισμένων μοτίβων που χρησιμοποιεί συχνά στα έργα του, ό.π., σσ. 110-111.

51. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, «Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες», σσ. 33-35.

52. Βλ. π.χ. τις υπογραφές των αδελφών Μαλακατέ σε έργα τους στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, Ηλ. Μυκονιάτης, «Η ελληνική κοιμητηριακή γλυπτική του 19^{ου} αιώνα», *Αρχαιολογία* 36 (1990) 46 (σημ. 20, 21).

Οι Τήνιοι καλλιτέχνες λοιπόν του δεύτερου μισού του 19ου αι., που σχεδόν μονοπωλούν την περίοδο αυτή τη μαρμαρογλυπτική δραστηριότητα στο Άγιον Όρος, εμφορούμενοι από τα ιδεώδη του κλασικισμού και έχοντας πλέον συνείδηση των δυνατοτήτων τους, επιδιώκουν να προβάλουν την προσωπική τους δουλειά και να ξεχωρίσουν ως αυτόνομη καλλιτεχνική ύπαρξη, τολμώντας μάλιστα την εισαγωγή στο Άγιον Όρος και μνημείων ασύμβατων προς τη φυσιογνωμία του χώρου, όπως αυτό των είκοσι έξι μαρτύρων στη μονή Ζωγράφου. Και το πιο αποτελεσματικό ίσως μέσον για την επίτευξη του στόχου τους είναι η ενυπόγραφη δημιουργία, που αποτελεί και άμεση «διαφήμιση» της τέχνης τους. Μια υπερβολική ίσως εκδήλωση αυτής της αντίληψης συνιστά η αναγραφή σε ένα έργο εκτός Αγίου Όρους, στο τέμπλο του ναού της Υπαπαντής στη Νάουσα της Πάρου, και του τηλεφώνου του μαρμαρογλύπτη Π. Περάκη δίπλα στην υπογραφή του[53].

Συγκεφαλαιώνοντας, γίνεται σαφές ότι η διαφοροποίηση μεταξύ της ανυπόγραφης και ενυπόγραφης δημιουργίας στη μαρμαρογλυπτική είναι συνυφασμένη με τη διαφοροποίηση στο καλλιτεχνικό ύφος και την προέλευση των καλλιτεχνών στη διάρκεια του 19ου αι., όπως μαρτυρούν κατ' αρχήν τα ίδια τα έργα. Επιχειρώντας την τεκμηρίωση αυτής της διαφοροποίησης καταδεικνύεται ο ρόλος των ιστορικών συγκυριών και των οικονομικοκοινωνικών συνθηκών της εποχής, που αποτελούν τον καμβά, στον οποίο συντίθενται οι παράμετροι που διαμορφώνουν την καλλιτεχνική έκφραση καθόλη τη διάρκεια του 19ου αι. Καθοριστική τομή αποτελεί η ίδρυση του Ελληνικού Κράτους και η έλευση του κλασικισμού. Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να ερμηνευτεί και η αλλαγή στη νοοτροπία και τον προσανατολισμό των καλλιτεχνών στο δεύτερο μισό του 19ου αι., που επιλέγουν σε πολλές περιπτώσεις την ενυπόγραφη δημιουργία, σε αντίθεση με τους μαρμαράδες της πρώτης εικοσαετίας του αιώνα που δουλεύουν ανώνυμα. Η διαφορετική αυτή επιλογή δηλώνει τη διαφοροποιημένη αντιμετώπιση του έργου από τον ίδιο τον δημιουργό του σε κάθε περίοδο και συνδέεται άμεσα με την παιδεία του και την ιδεολογική του συγκρότηση.

---

53. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, «Από τους ανώνυμους στους επώνυμους μαρμαρογλύπτες», σ. 33.



Εικ. 1. Μονή Διονυσίου. Κρήνη στο αρχονταρίκι (1815).



Εικ. 2. Μονή Σταυρονικήτα. Κρήνη στο πρόπυλο (1818).



Εικ. 3. Μονή Μεγίστης Λαύρας. Καθολικό. Ανάγλυφη πλάκα στον εξωνάρθηκα (1814).



Εικ. 4. Μονή Αγίου Παύλου. Καθολικό. Ανάγλυφη πλάκα (1819-1820).



Εικ. 5. Μονή Αγίου Παύλου. Τράπεζα. Θύρωμα (1820).



Εικ. 6. Μονή Μεγίστης Λαύρας. Κρήνη στο αρχονταρίκι (1804).



Εικ. 7. Μονή Καρακάλλου. Καθολικό. Κεντρικό θύρωμα λιτής (1859).



Εικ. 8. Μονή Ζωγράφου. Ταφικό μνημείο των είκοσι έξι μαρτύρων (1873).



Εικ. 9. Μονή Ζωγράφου. Ταφικό μνημείο των είκοσι έξι μαρτύρων.
Λεπτομέρεια με την υπογραφή του Ιακώβου Κουβαρά.



Εικ. 10. Μονή Ιβήρων. Καθολικό. Αγία Τράπεζα (1888).
Λεπτομέρεια με την υπογραφή του Γεωργίου Ζαχ. Φιλιππότη.



Εικ. 11. Μονή Ιβήρων. Καθολικό. Προσκυνητάρι κυρίως ναού (ΝΑ κίονας) (1889).



Εικ. 12. Μονή Ιβήρων. Καθολικό. Προσκυνητάρι κυρίως ναού (ΒΑ κίονας) (1889).
Λεπτομέρεια με την υπογραφή του Ζαχαρία Γ. Φιλιππότη.



Εικ. 13. Μονή Ιβήρων. Καθολικό. Προσκυνητάρι κυρίως ναού (1890).
Η υπογραφή του Ζαχαρία Γ. Φιλιππότη.



Εικ. 14. Μονή Βατοπεδίου. Κλιμακοστάσιο από τον εξωνάρθηκα του καθολικού προς τον όροφο της βόρειας πτέρυγας (1890). Η υπογραφή του Γεωργίου Φιλιππότη (προέλευση: Μαμαλούκος, *Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου*, σ. 269, αρ. 54).



Εικ. 15. Μονή Αγίου Παύλου. Τμήμα περιρραντηρίου
(Ιωάννης Χαλεπάς, 1884).

Δημήτρης Παυλόπουλος

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ.
ΜΙΑ ΑΔΡΟΜΕΡΗΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Με τον όρο «νεοελληνική εκκλησιαστική γλυπτική» στην ανακοίνωση αυτή εννοούμε τα εκκλησιαστικά έργα γλυπτικής, μαρμαρογλυπτικής και ξυλογλυπτικής στη νεότερη Ελλάδα, δηλαδή από τον 19ο αιώνα και εντεύθεν. Σκοπεύουμε να δείξουμε ότι και για τα εκκλησιαστικά έργα (τέμπλα, άμβωνες, δεσποτικούς θρόνους, προσκυνητάρια, προσόψεις εκκλησιών, μανουάλια, αρτοφόρια, σταυρούς, καμπαναριά, αλτάρια, βαπτιστήρια, αγιαστήρες καθολικών εκκλησιών)[1] δούλεψαν κυρίως Τηνιακοί γλύπτες, εμπειρικοί ή σπουδαγμένοι, που είχαν δραστηριότητα στην κοσμική γλυπτική, καθώς για τα εκκλησιαστικά κτήρια εργάστηκαν περισσότερο Τηνιακοί εμπειρικοί αρχιτέκτονες που ήσαν και μαρμαρογλύπτες, όπως ο Χατζησίμος Νικολάου (1790-μετά το 1837)[2]. Δεν βλέπουμε, λοιπόν, παρά σε μεμονωμένες και εξειδικευμένες περιπτώσεις, μη Τηνιακούς με επίδοση στη θρησκευτική θεματογραφία.

Ας γίνουμε πιο συγκεκριμένοι. Στα τηνιακά μαρμαρογλυφεία της νεότερης Ελλάδας από τον 19ο αιώνα δεν υπάρχει διάκριση: κάποια να επιδίδονται στην κοσμική και κάποια στην εκκλησιαστική γλυπτική. Έτσι, τόσο οι αδελφοί Μαλακατέ[3], ο Γιακουμής (1808-1903) και ο Φραγκίσκος (π. 1825-1914), όσο και οι δύο αδελφοί Φυτάλη[4], ο Γεώργιος (1830-1880) και ο Λάζαρος (1831-1909), –για να μείνουμε στους πιο γνωστούς και παραγωγικούς επαγγελματίες γλύπτες στην Αθήνα του 19ου αιώνα–, από την «Εξωμεριά», τον Πάνορμο της Τήνου[5], το «μαρμαρωρυχείο», σύμφωνα με τον Ζαχαρία

---

1. Αλ. Ε. Φλωράκη, «Η τέχνη του μαρμάρου στην Τήνο», στο *Τήνος. Ιστορία και Πολιτισμός*, τ. Β΄: *Πολιτισμός*, επιμέλεια έκδοσης π. Μάρκος Φώσκολος, Τήνος 2006, σ. 169.

2. Του ίδιου, *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής, 19ος και 20ός αιώνας*, Αθήνα 1993, σ. 13· του ίδιου, «Η τέχνη του μαρμάρου στην Τήνο», ό.π., σ. 162.

3. Για τους αδελφούς Μαλακατέ βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, επιστημονική επιμέλεια Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, τ. 3, Αθήνα 1999, σσ. 25-26 (Ηλίας Μυκονιάτης).

4. Για τους αδελφούς Φυτάλη βλ. ό.π., τ. 4, Αθήνα 2000, σσ. 388-390 (Χαρίκλεια Θεοχάρους).

5. Δ. Ζ. Σοφιανού, *Η ιστορική κοινότητα Πανόρμου Τήνου. Σύντομη αναδρομή στο παρελ-*

Παπαντωνίου[6], φιλοτεχνούν από κοινού κοσμικά και εκκλησιαστικά γλυπτά. Ο Γεώργιος Φυτάλης, μάλιστα, εκδηλώνει ενεργητικότερα την ενασχόλησή του με τα εκκλησιαστικά, και το 1870 διορίζεται στο εκκλησιαστικό συμβούλιο του ναού της Ζωοδόχου Πηγής. Οι αδελφοί Φυτάλη υπογράφουν το 1871 τον άμβωνα της Αγίας Ειρήνης[7], καθεδρικού τότε ναού των Αθηνών, σε σχέδιο του Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885), αρχιτέκτονα του ναού[8]. Το γλυπτό πρέπει να ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 1871[9] και θεωρούμε ότι σχετίζεται με την πανηγυρική ανακομιδή του σεπτού λειψάνου του εθνομάρτυρος Γρηγορίου του Ε΄, πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως, στις 25 Απριλίου 1871, επί Θεοφίλου αρχιεπισκόπου Αθηνών (1790-1871), του καλουμένου Βλαχοπαπαδόπουλου, και με την απόθεσή του στη Μητρόπολη σε μαρμάρινη λάρνακα, έργο και αυτό των αδελφών Φυτάλη, από το 1875[10].

Πρόκειται για πεντάπλευρο άμβωνα (εικ. 1), οι ακμές των πλευρών του οποίου κατά μήκος τους κοσμούνται με αναμμένες λαμπάδες, που ενώνονται σε πλοχμούς, ενώ στη βάση τους έχουν παρεμβληθεί αγγελάκια σε προτομές. Στο μέσον της κάθε πλευράς υπάρχει κοίλο μετάλλιο με προτομή (εικ. 2): στην κεντρική πλευρά με τη μορφή του Χριστού, στις πλευρές που είναι προσανατολισμένες προς το Βήμα με τις μορφές των ευαγγελιστών Ιωάννη και Λουκά, και στις πλευρές που είναι στραμμένες προς την είσοδο του ναού με τις μορφές των ευαγγελιστών Ματθαίου και Μάρκου. Στο πάνω και στο κάτω μέρος κάθε μεταλλίου αναγράφονται αποσπάσματα από τις Γραφές. Ο

θόν και στο σήμερα, Τήνος [Αθήνα] 2005.

6. Ζαχαρία Παπαντωνίου, «Τα πένθη της τέχνης: Ο Γιαννούλης Χαλεπάς», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 18 Σεπτεμβρίου 1938.

7. Ηλ. Μυκονιάτη, «Ο άμβωνας της Αγίας Ειρήνης Αθηνών», περ. *Εγνατία 1. Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 23, (1989), σσ. 301-313· Χαρίκλειας Θεοχάρους, *Οι γλύπτες αδελφοί Φυτάλη. Η ζωή και το έργο τους*, ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 117-118· π. Ηλία Δροσινού, «Αγία Ειρήνη: Πρώτη Μητρόπολις της ελευθέρας Αθήνας», στο Μουσείο Βούρου-Ευταξία (της Πόλεως των Αθηνών), *Ομιλίες 1994-1995*, Αθήνα 1996, σσ. 71-74 (πρόκειται για άκομψο μηρυκασμό του κειμένου του Ηλία Μυκονιάτη!).

8. Περ. *Ορθόδοξος Επιθεώρησις*, τχ. 19, 17 Ιουλίου 1871. Για τον Λύσανδρο Καυταντζόγλου και ειδικά το ναό της Αγίας Ειρήνης βλ. Δ. Φιλιππίδη, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λύσανδρου Καυταντζόγλου (1811-1885). Το ιστορικό αποτύπωμα ως οδηγός συνεκδοχικών παρεμβάσεων και διαμεσολαβήσεων με το παρόν*, Αθήνα 1995, σσ. 171-174· Γρ. Α. Πουλημένου, *Από τον χριστιανικό Παρθενώνα στον Λύσανδρο Καυταντζόγλου*, Αθήνα 2006, σσ. 172-181.

9. Εφ. *Αιών*, 15 Ιουλίου 1871, όπου και εκτεταμένη περιγραφή του άμβωνα.

10. Χρ. Παπαδόπουλου, *Η εκκλησία των Αθηνών*, Αθήνα 1928, σσ. 83 κ.ε. Για τη λάρνακα βλ. Χαρίκλειας Θεοχάρους, ό.π., σσ. 118-120.

στηριζόμενος σε πεσσό ημικίων του άμβωνα είναι ραβδωτός. Κατά μήκος του τυλίγεται φίδι (εικ. 3), ο αρχέκακος όφις της παρακοής, «επί τα κάτω φερόμενος»[11], με τον απαγορευμένο καρπό στο στόμα (εικ. 4), ενώ τον επιστέφει κιονόκρανο με τα σύμβολα των ευαγγελιστών –αετό για τον Ιωάννη, ταύρο για τον Λουκά, λιοντάρι για τον Μάρκο και φτερωτό άνθρωπο για τον Ιωάννη–, αντιστοιχούν στις προτομές τους, και πιο πάνω βρίσκεται ευρεία επίστεψη με κλαδιά και καρπούς φοινικιάς. Τον άμβωνα περιθέουν κυμάτια. Ψηλά, «το πνεύμα εν είδει περιστεράς», ομοίωμα περιστεριού με ανοιγμένα τα φτερά του, έχει μπει για τη στήριξη του ευαγγελίου κατά την ανάγνωση της εκάστοτε περικοπής από τον διάκονο. Το χρώμα κυριαρχεί στο έργο: χρυσό, κυανό, κόκκινο και πράσινο.

Οι ανάγλυφες μορφές των προτομών προξένησαν αντιδράσεις. Σε εκτεταμένο άρθρο του περιοδικού *Ορθόδοξος Επιθεώρησις* –εκδότης του οποίου ήταν ο εγκρατής καθηγητής της Ριζαρείου και της Συμβολικής και της Εκκλησιαστικής Ιστορίας στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών Αναστάσιος Διομήδης-Κυριακός (1843-1923)–, στις 17 Ιουλίου 1871 διαβάζουμε ότι ο γηραιός συνετός μητροπολίτης Αθηνών από το 1862 έως το 1871 Θεόφιλος, «γεραρόν της Επαναστάσεως λείψανον», αδύναμος πλέον, πείστηκε από ορισμένους να απαιτήσει την καταστροφή του άμβωνα. Οι επίτροποι του ναού απάντησαν ότι δεν καταλαβαίνουν την απαίτηση του μητροπολίτη και ότι θα δέχονταν να καταστραφούν τα ανάγλυφα, με την προϋπόθεση ότι θα συνέβαινε το ίδιο σε όλους τους ναούς της ανατολικής Εκκλησίας. Στην εφ. *Αλήθεια*, στις 4 Αυγούστου 1871, γίνεται εύστοχη διάκριση ανάμεσα στις εικόνες και στα ανάγλυφα: «Πάντως εν ταις Εκκλησίαις απολαύουσι της τιμής της προσκυνήσεως μόναι αι εικόνες˙ αλλά τούτο δεν απέκλεισέ ποτε και την χρήσιν αναγλύφων εκ ξύλου, μαρμάρου ή άλλης στερεάς ύλης. Τούτο παρατηρείται πανταχού εν ταις Ανατολικαίς Εκκλησίαις˙ η διαφορά όμως είνε, ότι αι μεν εικόνες χρησιμεύουσιν εις προσκύνησιν των πιστών, πάσαι δε άλλαι μορφαί, ο,τιδήποτε εκφράζουσι, διετάχθησαν εις ευπρέπειαν και κόσμησιν του ναού. Υπάρχουσι λοιπόν αντικείμενα προσκυνήσεως, και αντικείμενα κόσμου, και εις την κατηγορίαν των τελευταίων τούτων υπάγονται τα παντός είδους ανάγλυφα˙ άρα ο άμβων της Αγίας Ειρήνης ουδέν ουδόλως έχει το απάδον τοις θείοις και ιεροίς κανόσιν ή παραδόσεσι περί διατάξεις των εν τοις ναοίς». Η ίδια εφημερίδα, στις 4 Σεπτεμβρίου 1871, χαίρει: «Ο άμβων της Αγίας Ειρήνης ευτυχώς εσώθη. Ο Πανιερ. Μητροπολίτης, εννοήσας ότι κακώς είχον συμβουλεύσει αυτώ την καταστροφήν του, ως δήθεν κοσμουμένου δι' αναγλύφων, απέσυρε την πρώτην διαταγήν. Ο πανιερ. μητροπολίτης έδειξε διά της ανακλήσεως, ότι δέχεται τας κρείττονας συμβουλάς, ότι είναι ανήρ εννοών τα

11. Περ. *Ορθόδοξος Επιθεώρησις*, ό.π.

καλά και ότι μόνον εάν κακώς συμβουλεύωσιν αυτόν σφάλλει ενίοτε. Η καταστροφή ενός καλλιτεχνήματος, λόγω θρησκείας, ήθελεν εμποιήσει την οικτροτέραν εντύπωσιν. Η θρησκεία, ήτις υπήρξε μήτηρ της καλλιτεχνίας, πρέπει πάντοτε να περιθάλπη αυτήν. Μόνον εις τους βαρβάρους μέσους αιώνας ας αφήσωμεν το στίγμα, ότι κατέστρεψαν τοιαύτα έργα της καλλιτεχνίας εν ονόματι της πνευματικωτέρας και υψηλοτέρας θρησκείας». Η εφ. *Εκλεκτική*, δέκα μέρες μετά, στις 14 Σεπτεμβρίου 1871, εξακολουθεί να υπερθεματίζει ακόμα για την απόσυρση των αναγλύφων, την παρουσία των οποίων αποδίδει σε φιλέλευθερους και μασονικούς καλογέρους: «Παρατηρούμεν ότι αρκετά χρυσά και παρδαλά και ουχί ολίγας εικόνας έχουσιν οι ναοί μας, ώστε να μη χρειάζωνται και τα ανάγλυφα και μετ' ολίγον τα είδωλα της λατινικής εκκλησίας».

Τα αίτια της διένεξης για τον άμβωνα της Αγίας Ειρήνης ήταν άλλα, βαθύτερα. Ο άμβων της Αγίας Ειρήνης συνδέθηκε με τη δυναμική, καινοτόμο προσωπικότητα του διακεκριμένου αρχιμανδρίτη Διονυσίου Λάτα (1835-1894), κατόπιν μητροπολίτη Ζακύνθου, ο οποίος μαρτυρείται πως κρατούσε, με τους πύρινους λόγους, τη σωματική παράσταση και τη γλυκιά φωνή του ως νεαρός ιεροκήρυκας, γεμάτος ένθεο ζήλο, αδιάσπαστη την προσοχή του συνωστισμένου πλήθους των ορθίων[12]. Στην εφ. *Μέλλον* το 1871 διατυπώνεται η υπεράσπιση του Λάτα: «Και πιστεύεις, αναγνώστα, ό,τι διά τα ανάγλυφα; Θα ήτο οικτίστη πλάνη· άπαντες απασών των ανατολικών ορθοδόξων εκκλησιών είχον και έχουν ανάγλυφα. Είσελθε, αναγνώστα, εις όλους τους ναούς των Αθηνών, και ιδέ αν υπάρχη άμβων μη φέρων τοιαύτα. Αλλά ο της αγίας Ειρήνης έχει τι έκτακτον και εξαιρετικόν· δεν το βλέπεις, δεν το αισθάνεσαι, δεν το ακούεις; Φέρει την ηχώ ενός κατά τους τελευταίους χρόνους αναλάμψαντος κήρυκος του ευαγγελίου, μιας διαπρυσίου σάλπιγγος της του θεού αληθείας, γενναίου στόματος θρηνούντος την πτώσιν και αμαύρωσιν της ημετέρας εκκλησίας και ελέγχοντος τον λήθαργον και την ακηδείαν των την

---

12. C. K. Tuckerman, *The Greeks of to-day*, Νέα Υόρκη 1872, σσ. 204-205 – η παραπομπή από τον Ηλ. Μυκονιάτη, ό.π., σ. 310. Για την εξαιρετική προσωπικότητα του Λάτα βλ. Ιεζεκιήλ Βελανιδιώτου, «Διονύσιος ο Λάτας», περ. *Ιερός Σύνδεσμος*, τ. ΙΓ', φ. 104, 1910, σσ. 12-14· Γ. Θ. Δραβίλλα, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία* ΙΕ' (1931), σ. 826· Βασιλείου Ατέση, επισκόπου Ταλαντίου, *Επίτομος επισκοπική ιστορία της Εκκλησίας της Ελλάδος από του 1833 μέχρι σήμερον*, τ. Α', Αθήνα 1948, σσ. 122-123· Λ. Χ. Ζώη, *Λεξικόν ιστορικόν και λαογραφικόν Ζακύνθου*, τ. Α': *Ιστορικόν - Βιογραφικόν*, Αθήνα 1963, σ. 346· Ι. Χ. Κωνσταντινίδου, *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία* 5 (1964), στ. 45-46· Θ. Πυλαρινού, «Ο συντάκτης της θρησκευτικής εφημερίδος Σιών μητροπολίτης Διονύσιος (Λάτας) ως εκλαϊκευτής θεολόγος και κατηχητής», στο *Άγιοι και εκκλησιαστικές προσωπικότητες στη Ζάκυνθο, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ζακύνθου 6-9 Νοεμβρίου 1997, τ. Α', Αθήνα 1999, σσ. 281-296.

ανόρθωσιν και την δόξαν αυτής εντεταγμένων. Ιδού τα ανάγλυφα του άμβωνος της αγίας Ειρήνης διά τα οποία πρέπει να πέση. Μη δυνάμενοι να ρίψωσι τον ιεροκήρυκα, ζητούν να κρημνίσουν το βάθρον...». Τον τύπο του άμβωνα της Αγίας Ειρήνης έχουν ως πρότυπο άμβωνες άλλων, γειτονικών της ναών: του Αγίου Δημητρίου (εικ. 5) και των Αγίων Αναργύρων (εικ. 6), της Γεννήσεως του Χριστού (Χριστοκοπίδη), όλων στου Ψυρρή[13]. Ο Λάζαρος Φυτάλης επανέλαβε τον τύπο του μεταλλίου με τη μορφή του Χριστού στο ανάγλυφο μετάλλιο του Γεωργίου Π. Ροντόπουλου στον οικογενειακό τάφο του, έργο του 1883, στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών[14].

Με βάση την έρευνα του κυρίου Αλέκου Ε. Φλωράκη και το βιβλίο του *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής, 19ος και 20ός αιώνας* (Αθήνα 1993), θα μπορούσαμε να απαριθμήσουμε χρονολογικά τους εξής Τηνιακούς μαρμαρογλύπτες που φιλοτέχνησαν εκκλησιαστικά γλυπτά: Ιωάννη Γιαν. Χαλεπά (1834-1900), Γεώργιο Ιω. Καπαριά (1847-1923), Νικόλαο Αναγν. Ρήγο (Σιλιβάνη) (1848-1926;), Ιωάννη Φρ. Λυρίτη (Καραΐσκο) (1857-1926), Μιχαήλ Γ. Λυρίτη (1867-1931), Δημήτριο Γ. Λυρίτη (1869-1938), Λάζαρο Γ. Λυρίτη (1870-1944), Νικόλαο Π. Περράκη (1871-1946), Θεόδωρο Γ. Λυρίτη (1877-1948), Ιάκωβο Γ. Βιδάλη (Μαυράκη) (1881-1966), Ευρυβιάδη Ιω. Λαμπαδίτη (1886-1966), Μιχαήλ Γρ. Κουσκουρή (1886-1971), Κωνσταντίνο Ν. Περράκη (1892/95-1948)[15], Ιωάννη Γ. Καπαριά (1895-1956), Κωνσταντίνο Γ. Καπαριά (1900-1978), Χαράλαμπο Ηλ. Τζαβελόπουλο (1911-1990), Κωνσταντίνο Ευ. Περράκη (1917), Ιωάννη Ευστρ. Φιλιππότη (1912-2000)[16]. Μπορούμε να προσθέσουμε τους Νικόλαο Μ. Περ[ρ]άκη (1857-1912)[17], Δημήτριο (Μήτσο) Περάκη (1893-1965) (εικ. 7)[18], Γιώργη Μ. Κουσκουρή (1917-2003), Στρατή Φιλιππότη (1937) και Κοσμά Σπ. Θεοτικό (1939)[19].

---

13. Ηλ. Μυκονιάτη, ό.π., σ. 311.

14. Ό.π., σσ. 312, 463, πίν. 12β· Χαρίκλειας Θεοχάρους, ό.π., σσ. 66-68, εικ. 22α.

15. Για τον Κωνσταντίνο Ν. Περ[ρ]ράκη βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, ό.π., σ. 17 (Δημήτρης Παυλόπουλος).

16. Για τον Ιωάννη Φιλιππότη βλ. Αλ. Ε. Φλωράκη, *Μαρμάρου τέχνη και τεχνική. Ο Ιω. Φιλιππότης και το εργαστήριό του. Πρόταση εθνογραφικής βιογραφίας*, Αθήνα 1995.

17. Για τον Νικόλαο Μ. Περ[ρ]ράκη βλ. Ν. Λογοθέτη, «Μαρμαρογλύπτες, μαρμαροτεχνίτες και γλύπτες της τηνιακής οικογένειας Περάκη», περ. *Επιλογές. Σύμμικτα λογοτεχνικά και άλλα*, τχ. 10, Δεκέμβριος 1999, σσ. 60-61.

18. Για τον Δημήτριο (Μήτσο) Περάκη βλ. Ν. Λογοθέτη, ό.π., σσ. 64-70· Δ. Παυλόπουλου, «Ο γλύπτης Μήτσος Περάκης», περ. *Ελληνικό Μάρμαρο*, τχ. 97, Ιούλιος-Αύγουστος 1992, σσ. 92-95· *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, ό.π. (Δημήτρης Παυλόπουλος).

19. Εταιρεία Τηνιακών Μελετών, *Το Σχολείο Καλών Τεχνών Πανόρμου Τήνου. Πενήντα χρόνια (1955-2005) παρουσίας και προσφοράς*, επιμέλεια Δημήτρης Ζ. Σοφιανός, Αθήνα 2005, σσ. 133-134 (Δημήτρης Παυλόπουλος).

Φυτώριο για μαρμαρογλύπτες εκκλησιαστικών έργων μέσα στον 20ό αιώνα αναδείχθηκε το Προπαρασκευαστικό και Επαγγελματικό Σχολείο Καλών Τεχνών Πανόρμου Τήνου, το οποίο ιδρύθηκε το 1955[20]. Στον πανηγυρικό λόγο του κατά την απονομή των βραβείων στους πρώτους μαθητές στις 15 Ιουνίου 1956 ο πρόεδρος της Αδελφότητος των Τηνίων εν Αθήναις Ιωάννης Ιακ. Ρήγος-Πανορμίτης (1906-2003) είπε: «Δεν σκέπτεται, μήτε υπολογίζει ποτέ ο Μαρμαράς, αν θα βγη ή θα ζημιώση. Το τέμπλο, που ανέλαβε, πάντοτε καλλίτερο από το σχέδιο θα βγη. Και η "άμπελος η αληθινή" στη διακόσμηση, βαθύτερα θα σκαλιστή. Κι όταν, τελειωμένο πια, μπούνε στη θέση τα θωράκια κι οι κολωνίτσες με τα καπιτέλα, τ' αποστολάρια, τα προφητάρια, με τον Γολγοθά κι απάν' απ' όλα ο Σταυρός, κι όταν αρχίσουν να κτυπούν τα διπλοκάμπανα και οι χοροί των ψαλτών να μελωδούν τ' "ο υψωθείς εν τω σταυρώ εκουσίως", και όταν τέλος ο Αρχιερεύς αρχίση να εκφωνή το "αγίασον, Κύριε, τον αγαπώντα την ευπρέπειαν του οίκου Σου", ο Μαρμαράς βρήκε την πληρωμή του»[21].

Στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, που ονομάζεται ειδικότερα «αγιογραφική μικρογλυφία», τον 19ο αιώνα ξεχωρίζουν ο Σερραίος ιεροδιάκονος Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου (π. 1786-1872) (εικ. 8)[22] και ο Τηνιακός Ιωάννης Γ. Πλατύς (1838-1928) (εικ. 9)[23] – για τα έργα μικροξυλογλυπτικής του οποίου στην Παναγία της Τήνου θα μας μιλήσει ο κύριος Φλωράκης.

Ο Αγαθάγγελος μαθήτευσε στο Άγιον Όρος κοντά σε ιερομόναχους ξυλογλύπτες και χαράκτες – αγνοούμε σε ποια μονή· πιθανόν στην Ιβήρων ή στη Σκήτη της, του Προδρόμου[24]. Το 1846 «καταγίνεται εις κατασκευήν ενός αγγείου, περί το οποίον απεργάζεται του Ιακώβ την θυσίαν, και άλλα αντικείμενα της παλαιάς Γραφής»[25], το 1848 εξέθεσε στο Πολυτεχνείο «μέγαν σταυ-

---

20. Ό.π., σσ. 35-38.

21. Ό.π., σ. 93.

22. Για τον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου βλ. Π. Κων. Σαμσάρη, *Ο ιερομόναχος Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου, ένας διαπρεπής Νιγριτινός ξυλογλύπτης και χαράκτης του 19ου αιώνα*, ανάτυπο από τον τόμο *Η Νιγρίτα - Η Βισαλτία διά μέσου της ιστορίας, Πρακτικά Β' Επιστημονικού Συμποσίου*, Νιγρίτα 17-20 Οκτωβρίου 1996, Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 631-702· *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, ό.π., σ. 312 (Δημήτρης Παυλόπουλος)· Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, *Διδάσκαλοι της Χαρακτικής, 1843-1915. Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου - Αριστείδης Λ. Ροβέρτος - Νικόλαος Ι. Φέρμπος*, Αθήνα 2003, σσ. 23-28 [= *Ελληνική Χαρακτική - 19ος αιώνας*, τ. 1].

23. Για τον Ιωάννη Γ. Πλατύ βλ. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, ό.π., σσ. 46-47 (Δημήτρης Παυλόπουλος)· Στ. Ν. Δελατόλα, *Ιωάννης Γ. Πλατύς (1838-1928). Ο χαράκτης, ο ξυλογλύπτης*, Αθήνα 2005.

24. Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, ό.π., σσ. 23-24.

25. Εφ. *Ταχύπτερος Φήμη*, 17 Οκτωβρίου 1846.

ρόν γεγλυμμένον κατά το εν τω Αγίω Όρει εργαστήριον, περιέχοντα υπέρ τα διακόσια πεντήκοντα σώματα» (εικ. 10, 11)[26], το 1849 πάλι στο Πολυτεχνείο «εξέθηκεν εγκόλπιον μέγα εκ διαφόρων αναγλύφων, γεγλυμμένων επί πύξου κατά το εν τω Αγίω Όρει εργαστήριον ή μάλλον κατά την Βυζαντινήν τέχνην»[27], το 1850 για τρίτη φορά στο Πολυτεχνείο παρουσίασε τον *Ευαγγελισμό* (εικ. 12), ξυλόγλυπτο «αριστούργημα τωόντι μικρογλυφίας, εκ του οποίου εναργώς καταφαίνεται το αίσθημα και η μεγάλη επιδεξιότης του αυτοδιδάκτου τούτου τεχνίτου»[28], το 1851 έδειξε στη διεθνή έκθεση του Λονδίνου το ίδιο ξυλόγλυπτο[29], το 1855 είχε συμμετάσχει στη διεθνή έκθεση του Παρισιού με ξυλόγλυπτο μικρό εικονοστάσιο που απεικόνιζε διάχωρα σκηνών από την Αγία Γραφή, διακοσμημένα βυζαντινά, το 1859 εξέθεσε στα Α΄ «Ολύμπια» εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα, μεταξύ των οποίων την *Έλευσιν του Ιησού Χριστού*[30], και το 1862 έστειλε στη Διεθνή Έκθεση του Λονδίνου το ίδιο έργο – για το οποίο βρετανική εφημερίδα έγραψε εγκωμιαστικά: «ήταν το στολίδι του ελληνικού περιπτέρου και τράβηξε τη γενική προσοχή. Η άφταστη ομορφιά και λεπτότητα του σκαλίσματος, σε συνδυασμό με τη σπάνια καθαρότητα και δύναμη της έκφρασης, ήταν πέρα από κάθε έπαινο»[31].

Ο Πλατύς μαθήτευσε στο Σχολείο των Τεχνών κοντά στον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου, διδασκόμενος την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική και ξυλογραφία, καθώς και τη χαλκογραφία, από το 1852 τουλάχιστον[32]. Βραβεύτηκε για ξυλόγλυπτά του στην παγκόσμια έκθεση της Βιέννης το 1873, αλλά και σε ελληνικές – στις εκθέσεις των Γ΄ Ολυμπίων το 1875 (εξέθεσε τα έργα

---

26. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου, επί της κατά το τέταρτον έτος εκθέσεως των διαγωνισμών*, Αθήνα 1848, σ. 32· Γιάννη Μπόλη - Δημήτρη Παυλόπουλου, ό.π., σ. 25.

27. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου (24 Ιουλίου 1849), επί της κατά το πέμπτον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών*, Αθήνα 1849, σ. 21· Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, ό.π.

28. Λ. Καυταντζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου (15 Οκτωβρίου 1850), επί της κατά το έκτον καλλιτεχνικόν έτος εκθέσεως των διαγωνισμών*, Αθήνα 1850, σ. 15· Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, ό.π.

29. Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, ό.π., σ. 25· Η. Μυκονιάτη, «Η καλλιτεχνική συμμετοχή της Ελλάδας στις διεθνείς εκθέσεις Λονδίνου 1851, 1862 και Παρισιού 1855», *Ελληνικά*, 33 (1981), σ. 146.

30. Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, ό.π., σ. 27· Ι. Ν. Μπόλη, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 413.

31. Γ. Μπόλη - Δ. Παυλόπουλου, ό.π.

32. Όπως προκύπτει από έγγραφο του Σχολείου των Τεχνών της 29ης Μαΐου 1857 (Αρχείο Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου), το οποίο φέρει την υπογραφή του διδασκάλου, ιεροδιάκονου Αγαθάγγελου, ο Πλατύς μπορεί να διαγωνιστεί ως μαθητής της χαλκογραφίας.

Βιογραφία του Ιησού Χριστού - Αγ. Τριάς, Εγκόλπιον που παριστά τον Άγιον Γεώργιον, Εγκόλπιον που παριστά 4 εορτάς της Παναγίας, Εγκόλπιον αρχιερατικόν διπλούν, Εγκόλπιον Άγ. Κων/νος - Άγ. Γεώργιος και Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, αποσπώντας αργυρό νομισματόσημο α΄ τάξεως)[33] και των Δ΄ Ολυμπίων το 1888 (εξέθεσε δύο ξυλόγλυπτά του με τον τίτλο *Αγιογραφίες*, και για το ένα έργο απέσπασε έπαινο)[34]. Το περιφημότερο ξυλόγλυπτό του, η μικρογλυφική *Αγία Τριάς* (29,5×24,5 εκ.), έργο του 1872, ανήκει στο Πανελλήνιο Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας Τήνου. Αλλά έως εδώ.

Κάνοντας ένα άλμα στον 20ό αιώνα, θα πρέπει να μείνουμε στις αρχές της δεκαετίας του 1930, οπότε φτάνουν από την Κωνσταντινούπολη στην Ελλάδα οι αδελφοί Λάζαρος και Θεόδωρος Γ. Λυρίτης, που αναφέραμε πιο πάνω[35]. Με την ίδρυση του μαρμαρογλυφείου τους στην Αθήνα (γωνία Χαριλάου Τρικούπη και Λεωφόρου Αλεξάνδρας), γίνονται εισηγητές του λεγόμενου νεοβυζαντινού ρυθμού διακόσμησης στην εκκλησιαστική γλυπτική. Η επιρροή του Αναστασίου Κ. Ορλάνδου στην αρχιτεκτονική, του Φώτη Κόντογλου στη ζωγραφική, του Θεοφάνη Νομικού στην ξυλογλυπτική, των αδελφών Λυρίτη στη μαρμαρογλυπτική σφράγισε την τάση της επιστροφής στην οιονεί βυζαντινή παράδοση. Τη δεκαετία του 1950 η νεοβυζαντινή ρυθμολογία έχει παγιωθεί, σε παραλληλία με τη σύγχρονη χειροτεχνία[36], η οποία συνίσταται στην εφαρμογή βιομηχανικών εργαλείων κατά τα αρχικά στάδια κατεργασίας του υλικού για να επιταχύνεται η παραγωγή και προβιομηχανικών στα τελευταία για να δίνεται η εντύπωση του χειροποίητου[37]. Στις επόμενες δεκαετίες, η νεοελληνική εκκλησιαστική γλυπτική, τις περισσότερες φορές, φαντάζει τυποποιημένη, ανέμπνευστη, εμπορική και φολκλορική, όχι δίχως εξαιρέσεις. Έτσι, θα ίσχυε σήμερα, σε αυτά τα συμφραζόμενα, η πρόταση της εφ. *Μέλλον*, στις 14 Σεπτεμβρίου 1871, με αφορμή το θέμα των αναγλύφων του άμβωνα της Αγίας Ειρήνης – να τη θυμηθούμε: «Αν οι ερμογλύφοι θέλωσιν έργα, είναι ικανά τα δι' άλλας χρήσεις έξω των ναών»…

---

33. Στ. Ν. Δελατόλα, ό.π., σσ. 42-43.

34. Ι. Ν. Μπόλη, ό.π., σ. 460.

35. Αλ. Ε. Φλωράκη, ό.π., σ. 18. Βλ. και του ίδιου, «Τα γλυπτά έργα του Αγίου Ιωάννη Μαρκοπούλου και οι Τήνιοι αδελφοί Λυρίτη», στο *Αφιέρωμα στα 100 χρόνια από τα εγκαίνια του Ιερού ναού Αγίου Ιωάννου Μαρκοπούλου. Πρακτικά Διημερίδας*, Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004, *Αρχειακή Έρευνα, Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Μαρκόπουλο 2008, σσ. 173-200.

36. Ο όρος είναι του Κίτσου Α. Μακρή (*Ελληνική καλλιτεχνική παράδοση και σύγχρονη χειροτεχνία*, Αθήνα 1981). Βλ. και Αλ. Ε. Φλωράκη, ό.π., σ. 19.

37. Αλ. Ε. Φλωράκη, ό.π.

Εικ. 1. Αδελφών Γεωργίου και Λαζάρου Φυτάλη, *Ο άμβων της Αγίας Ειρήνης*, 1871, μάρμαρο.





Εικ. 2. Λεπτομέρεια του άμβωνος της Αγίας Ειρήνης. Φαίνονται τα κοίλα μετάλλια με τις προτομές.



Εικ. 3. Λεπτομέρεια του άμβωνος της Αγίας Ειρήνης. Ο αρχέκακος όφις της παρακοής.



Εικ. 4. Λεπτομέρεια του όφι, με τον απαγορευμένο καρπό στο στόμα.

Εικ. 5. *Ο άμβων του Αγίου Δημητρίου Ψυρρή*, μάρμαρο. Φωτ. Ηλία Μυκονιάτη. Πρότυπο του άμβωνος ο άμβων της Αγίας Ειρήνης.

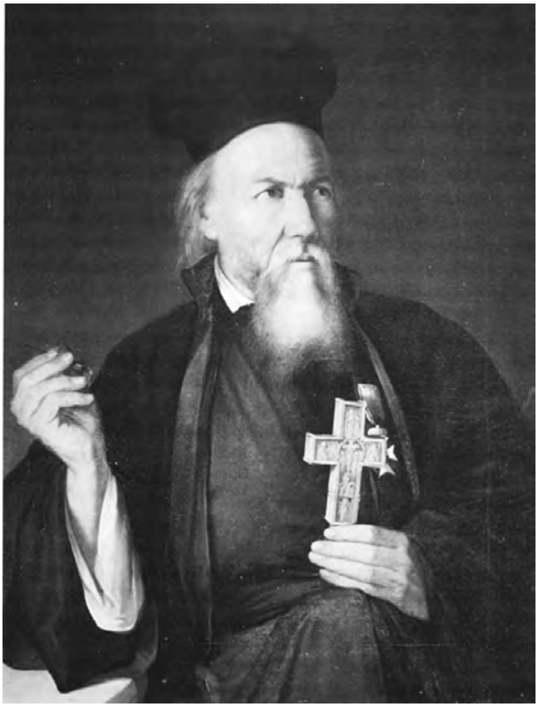




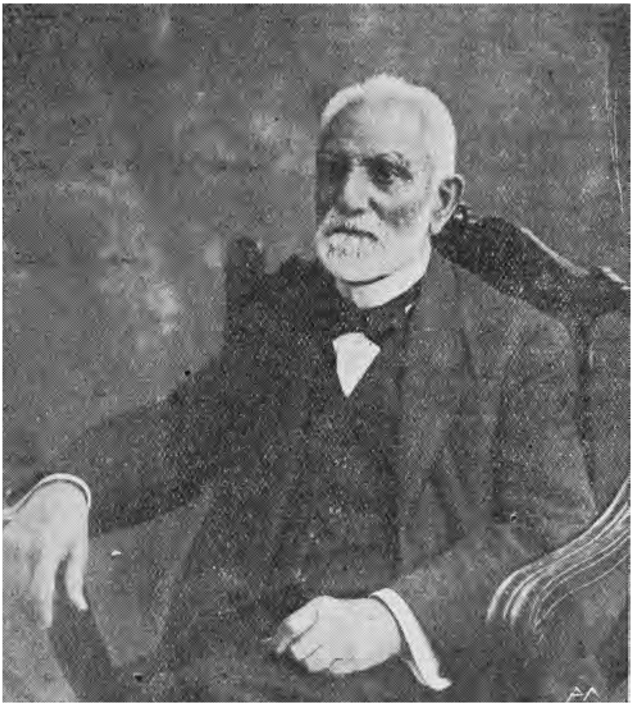
Εικ. 6. *Ο άμβων των Αγίων Αναργύρων Ψυρρή*, μάρμαρο. Φωτ. Ηλία Μυκονιάτη. Πρότυπο του άμβωνος ο άμβων της Αγίας Ειρήνης.



Εικ. 7. Δημητρίου (Μήτσου) Περάκη, *Εικονοστάσιο Φανερωμένης Αιγίου*, 1923-27, μάρμαρο.



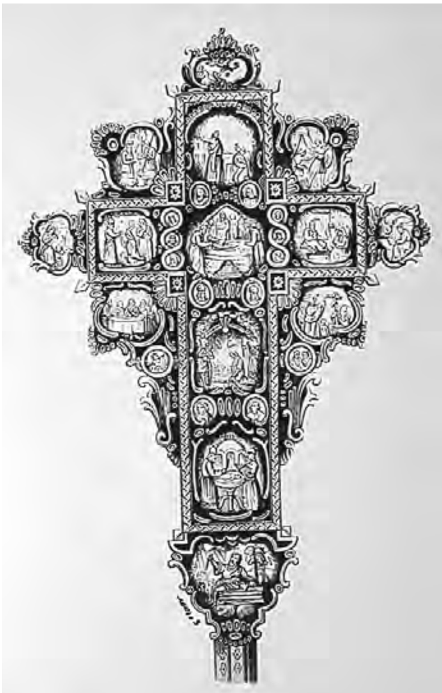
Εικ. 8. Νικηφόρου Λύτρα, *Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου*, π. 1855, ελαιογραφία σε μουσαμά, 64x68 εκ., Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.



Εικ. 9. *Ιωάννης Γ. Πλατύς*. Φωτ. *Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος, 1821-1921*, επιμ. Ιω. Χρ. Χατζηιωάννου, τ. Δ′, (*Καλαί Τέχναι*), Αθήνα 1927.



Εικ. 10. Αγαθάγγελου Τριανταφύλλου, *Ξυλόγλυπτος σταυρός ευλογίας*, 1848, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο (1851), 20,9x13,1 εκ. Απεικονίζεται η μία όψη.



Εικ. 11. Αγαθάγγελου Τριανταφύλλου, *Ξυλόγλυπτος σταυρός ευλογίας*, 1848, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο (1851), 20,9x13,1 εκ. Απεικονίζεται η άλλη όψη.



Εικ. 12. Αγαθάγγελου Τριανταφύλλου, *Ξυλόγλυπτος Ευαγγελισμός*, 1850, ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο (1851), 16x13,1 εκ.

Αικατερίνη Τσατούχα

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΑ ΣΥΜΒΟΛΑ ΚΑΙ ΤΥΠΟΙ ΣΤΗΝ ΤΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Σημείο ή σύμβολο υπάρχει από αρχαιοτάτων χρόνων και χρησιμοποιείται για να μεταφερθεί ευκολότερα μια σημαντική πληροφορία μέσα από μια εικόνα από όλους κατανοητή. Στους περισσότερους πολιτισμούς ο συμβολισμός συνδέεται με την λατρεία και την θρησκεία.

Τα κοιμητήρια αποτελούν κατεξοχήν τόπους ζωντανής παράθεσης συμβόλων. Τα ταφικά σήματα από μόνα τους είναι σύμβολα για τον λόγο ότι αυτά συναντούν την βασική έννοια προσδιορισμού του σύμβολου. Κάθε μνημείου η κατασκευή μπορεί να συμβολίζει με μοναδικό τρόπο τον συγκεκριμένο χώρο. Τα ταφικά μνημεία και άλλα memorials (μνημεία που δημιουργούνται για χάρη της μνήμης), εάν δεν ήταν συμβολικά από μόνα τους, πολύ συχνά παρουσιάζουν πάνω στην επιφάνεια μια ποικιλία εμβληματικών κατασκευών που αναφέρονται σε πολύ συγκεκριμένα στοιχεία, συχνά συνδεδεμένα με την ανάμνηση των ταφέντων που σιωπούν αλλά και με τις επικρατούσες θρησκευτικές αντιλήψεις.

Η χριστιανική θρησκεία δανείστηκε επίσης σύμβολα που εκφράζουν την λατρεία και το τελετουργικό μέρος της θρησκείας της. Η ζωή στις κατακόμβες και η ανάγκη μυστικότητας της Χριστιανικής θρησκείας έκανε απαραίτητη την ανάγκη να καλυφθεί η χριστιανική πίστη κάτω από τύπους και σύμβολα. Οι κατακόμβες αποτέλεσαν τον τόπο όπου οι Χριστιανοί μπορούσαν ελεύθερα να εκφράσουν την λατρεία τους και συνιστούν τον πρωιμότερο τόπο ανάπτυξης της Χριστιανικής τέχνης, ενώ τις χρησιμοποίησαν και σαν τόπους ταφής.

Από τα πρωιμότερα σύμβολα που είναι ζωγραφισμένα στους τοίχους κατακομβών είναι *του καλού ποιμένα* που αντιπροσωπεύει τον Χριστό και την ψυχή που έσωσε, το μονόγραμμα των δύο γραμμάτων από το ελληνικό αλφάβητο *ΙΧ, η άγκυρα, ο ιχθύς*, καθώς και το σχήμα *του σταυρού.*

Η χριστιανική τέχνη ωστόσο δεν ηταν δυνατόν να αποκοπεί από την ελληνορωμαϊκή τέχνη. Ιδιαίτερα η βυζαντινή τέχνη ενσωματώνει αυτές τις επιρροές που της προσδίδει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της, από τη μια η κλασική παράδοση του ελληνιστικού πολιτισμού και από την άλλη η ανατολική τέχνη

που επέστρεψε κάτω από την ελληνική επιρροή, η Δύση αντίθετα συνέχισε την παράδοση της ελληνιστικής εποχής. Η επιβίωση των αρχαίων διακοσμητικών θεμάτων και αρχιτεκτονικών μελών στην διακόσμηση των εκκλησιών απέδωσε την ιστορία του χριστιανισμού.

ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΑ ΣΤΗΝ ΝΕΩΤΕΡΗ ΕΠΟΧΗ

Όταν τα Κοιμητήρια, «κήποι», δημιουργήθηκαν κάτω από το πνεύμα του ρομαντισμού κατά το τέλος του 18^{ου} αιώνα στην Ευρώπη, σχεδόν σε όλη την Ευρώπη και την Βόρεια Αμερική οργανώθηκαν τα Κοιμητήρια ως χώροι με αισθητική αξία. Η «ιερότητα» του χώρου τονίσθηκε από την ταφική μνημειακή τέχνη, που προσδιορίσθηκε από το ρεύμα του κλασικισμού, την υψηλή αισθητική αναζήτηση, τον συμβολισμό των θεμάτων που σκοπό είχε την εξασφάλιση της διάρκειας,απαραίτητου στοιχείου της μνήμης. Πολλές φορές η αρχιτεκτονική και τα καλλιτεχνικά ρεύματα αποτυπώθηκαν σε ταφικά μνημεία στα Κοιμητήρια των πόλεων, κυρίως τα ρεύματα του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ού} αιώνα. Γενικότερα τα κοιμητήρια υπήρξαν ανά τον κόσμο ένα πεδίο δημιουργίας για καλλιτέχνες, και αρχιτέκτονες.

Στην Ελλάδα των αρχών του 19^{ου} αιώνα η δημιουργία του νεοελληνικού κράτους και η οικονομική ανάπτυξη των νεοελληνικών πόλεων συνέβαλε στην δημιουργία αξιόλογων κοιμητηρίων αντίστοιχων της αρχιτεκτονικής των πόλεων που αναπτύχθηκαν, κάτω από το ρεύμα κυρίως του νεοκλασικισμού. Η νεοελληνική λαϊκή λιθογλυπτική, που αποφεύγει την περίοπτη πλαστική, ακολουθώντας πιστά την βυζαντινή κληρονομιά, στον χώρο των Κοιμητηρίων βρίσκει την απόλυτη έκφραση δημιουργίας ακόμη και ολογλύφων έργων μέσα από τους εμπειρικούς μαρμαρογλύπτες και γλύπτες της εποχής. Οι ίδιοι μαρμαρογλύπτες εργάζονται εκτός των αστικών νεοκλασικών κτισμάτων και σε εκκλησιαστικά θέματα για την κατασκευή των αρχιτεκτονικών μελών των ναών, όπως άμβωνες, τέμπλα, κοσμήσεις θωρακίων. Όσον αφορά την θεματολογία και τους ταφικούς τύπους που εμφανίζονται στα ελληνικά αστικά κοιμητήρια είναι πρωτότυπα δημιουργήματα εξαιρετικής τέχνης και κομψότητας, που προέρχονται από ανώνυμους κυρίως καλλιτέχνες.

Τα ταφικά μνημεία δεν είναι απαραίτητο να φέρουν οπωσδήποτε το σύμβολο του σταυρού, ωστόσο το κυρίαρχο σύμβολο του χριστιανισμού επικράτησε στα ελληνικά Κοιμητήρια. Ενώ στα αστικά κέντρα κατά τον 19^{ο} αιώνα η χρήση του μαρμάρου ήταν δυνατή, πρέπει να ληφθεί υπόψιν η πλειονότητα των αγροτικών περιοχών, όπου η έλλειψη πρώτης ύλης και τεχνιτών και η αδυναμία μεταφοράς μεγάλων όγκων μαρμάρου έκαναν σχεδόν αδύνατη την δημιουργία μαρμάρινων κατασκευών. Από τα λίγα δείγματα πλέον τάφων που

διασώζονται σε μικρά επαρχιακά νεκροταφεία διαπιστώνουμε ότι η κατασκευή ξύλινων και σιδερένιων σταυρών ήταν το πλέον κοινό υλικό, όπως και οι απλές κατασκευές του τάφου από πέτρα η τούβλα. Στα νεκροταφεία του 19ου αιώνα, οι απλές και ταπεινές αυτές κατασκευές χαρακτήριζαν τον συνήθη τρόπο κόσμησης των τάφων, εκτός των κοιμητηρίων των μεγάλων αστικών κέντρων.

Το κύριο χριστιανικό σύμβολο, ο σταυρός, παριστάνεται σε πρώιμα βυζαντινά ανάγλυφα σε κύκλο (μονογραμματικός) ή σε δάφνινο στεφάνι. Επίσης σε διάφορα επιτύμβια αποτυπώνεται ο σταυρός με τριγωνικές τις απολήξεις των κεραιών, πλοχμοειδής, ή με διακοσμητικές παραστάσεις (από το βυζαντινό Μουσείο, 6ος-7ος αιώνας). Συχνά σε θωράκια (θωράκιο από το βυζαντινό Μουσείο, 5ος αιώνας) και σαρκοφάγους από την παλαιοχριστιανική εποχή παρουσιάζεται το θέμα του στεφάνου από φύλλα δάφνης που περικλείει σταυρό η μονόγραμμα και εκφράζει το θριαμβικό νόημα της νίκης κατά του θανάτου.

Στα νεώτερα Κοιμητήρια η χρήση του μαρμάρου έδωσε ποικίλα δείγματα σταυρών σε διαστάσεις και σχέδια από την πλέον απλουστευμένη μορφή έως και κοσμημένους με διάφορα σύμβολα, περίτεχνους, με τριγωνικές απολήξεις, με τρίλοβες καταλήξεις κεραιών, απομιμήσεις ξύλου, αλλά και μεταλλικούς επάνω σε μαρμάρινες επιφάνειες (Εικ. 1). Στα μνημεία των ελληνικών Κοιμητηρίων εμφανίζεται ο σταυρός μεμονωμένος ακόμη και πάνω σε τύπους καθαρά κλασικών προτύπων ως διακοσμητικό στοιχείο, στην επιφάνεια ή στην κορυφή των στηλών και των ναϊσκόμορφων οικίσκων νεοκλασικής αρχιτεκτονικής. Οι ολόγλυφοι, εγχάρακτοι, ανάγλυφοι στέφανοι από άνθη, δάφνη και κισσό συνδυασμένοι με τον σταυρό εμφανίζονται στο σύνολο των επιτυμβίων πλακών, σταυρών και στηλών με ποικίλες διαφοροποιήσεις (ο κισσός και η δάφνη είτε σαν κόσμηση περιμετρικά επιτυμβίων πλακών, είτε σαν στέφανος συμπλεκόμενος με σταυρό). Επίσης ο λύχνος ως επιβίωση της μακράς αρχαιοελληνικής παράδοσης παρέμεινε σύμβολο από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους και κοσμεί το σύνολο των ταφικών μνημείων κατά τον 19ο αιώνα, κυρίως επιτυμβίων πλακών και στηλών.

Τα φυτικά διακοσμητικά μοτίβα είναι συνήθη στην εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική τέχνη, τα κιονόκρανα διατήρησαν την κομψότητα της αρχαιοελληνικής τέχνης και εμπλούτισαν τον τύπο με πρωτότυπες φυτικές δημιουργίες. Στις σύγχρονες επιτύμβιες στήλες, τύπος μνημείου που προέρχεται από την αρχαία ελληνική παράδοση, οι φυτικές κοσμήσεις με βλαστούς και άκανθες, αποτυπώνονται κυρίως στα κιονόκρανα των στηλών. Επίσης σε μαρμάρινους ταφικούς περιβόλους εμφανίζονται περίτεχνες φυτικές κοσμήσεις, κληματίδα και καρποί, διακοσμητικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται στα γλυπτικά μέλη των εκκλησιών με τον ανάλογο συμβολισμό (τέμπλο και άμβωνες).

Τα ελληνικά Κοιμητήρια, κυρίως αυτά που χαρακτηρίζονται από το πνεύ-

μα του νεοκλασικισμού, παρουσιάζουν συγκεκριμένο ύφος από τα πιο απλά έως τα μεγαλόπρεπα μνημεία, αυτό είναι εμφανές σε γλυπτά και αρχιτεκτονικές κατασκευές. Τα κιβώρια και οι σαρκοφάγοι είναι τύποι που εμφανίζονται σαν ταφικά μνημεία από την εποχή της παλαιοχριστιανικής εποχής διατηρήθηκαν στην Δύση ακόμη και την εποχή του Μεσαίωνα, εισήχθηκαν όμως σαν ταφικοί τύποι από το ρεύμα του κλασικισμού τον 19ο αιώνα (Εικ. 2). Κυρίως οι σαρκοφάγοι που εμφανίζονται στα νεώτερα ελληνικά κοιμητήρια φέρουν άνθινες κοσμήσεις με αναφορές στην ελληνιστική παράδοση. Ένας ταφικός τύπος μεγάλων σχετικά διαστάσεων που φέρει χαρακτηριστικά εκκλησιαστικής τέχνης και ίσως αποτέλεσε μεταφορά τύπου από τους μαρμαρογλύπτες που ήταν εξοικειωμένοι με αυτόν από την κατασκευή των γλυπτικών μελών των εκκλησιών, είναι τα μαρμάρινα νεοβυζαντινίζοντα προσκυνητάρια. Σε μία παραλλαγή της πεπλατυσμένης ναόμορφης στήλης, είναι ένας σχετικά νεώτερος ταφικός τύπος εμπλουτισμένος με μαρμαρογλυπτικές φυτικές κοσμήσεις (Εικ. 3).

Μία αρχιτεκτονική κατασκευή που επικράτησε στα ελληνικά Κοιμητήρια και είναι αρκετά ενδιαφέρουσα είναι οι ναΐσκοι με λεπτομέρειες αρχαίων ναών, μονόχωροι με δικλινείς στέγες σε διάφορες παραλλαγές. Ωστόσο κυρίως κατά τις τελευταίες δεκαετίες, παρατηρούμε ναΐσκους βυζαντινής τεχνοτροπίας οι οποίοι είναι εξαιρετικά δείγματα εκκλησιαστικής τέχνης. Φαίνεται ότι δεν ακολουθείται μία συγκεκριμένη τεχνοτροπία, αλλά είναι προσαρμοσμένα στον χώρο και την άποψη του ιδιοκτήτη. Η κατασκευή τους είναι δαπανηρή αλλά είναι ιδιαίτερα υποβλητικές και πρωτότυπες κατασκευές, επίσης προσδίδουν αυτό το ιδιαίτερο χρώμα της εκκλησιαστικής μας παράδοσης και εμπλουτίζουν τον χώρο του Κοιμητηρίου.

Η δημιουργία ναΐσκων με την μορφή μικρών εκκλησιών βυζαντινού χαρακτήρα θα πρέπει να ξεκινάει περίπου στο τέλος του 19ου αιώνα, με αρχές του 20ού. Ένας ιδιαίτερος τύπος είναι ο ταφικός ναΐσκος της οικογενείας Ζαρίφη στον τύπο του σταυροειδούς με λεπτό τρούλο, με χρήση κόκκινου τούβλου στην τοιχοποιία, σε κανονικές σχεδόν διαστάσεις παρεκκλησίου, στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών (Εικ. 4). Αποτελεί ένα μοναδικό δείγμα ταφικού μνημείου τόσο όσον αφορά τις διαστάσεις, όσο και στην χρήση μορφολογικών στοιχείων. Ένας αρκετά πρωτότυπος ταφικός ναός στον τύπο της βασιλικής με πέτρινη επένδυση είναι ο ναός του Αγίου Δημητρίου στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών, όπως είναι γνωστός, που μοιάζει με δωρικό ναό στην πρόσοψη και φέρει ιερό στην πίσω πλευρά και αυτός σε κανονικές διαστάσεις μικρής εκκλησίας. Άλλοι χαρακτηριστικοί τύποι ναΐσκων από μαρμάρινη όμως επένδυση αποτελούν οι μονοχωροι θολωτοί ναΐσκοι σε σχήμα σταυροειδούς με τρούλο. Ένας αξιόλογος τύπος εξαιρετικής μαρμαρογλυπτικής τέχνης είναι ο ναΐσκος της οικογενείας Σικιαρίδη στην κεντρική πλατεία του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών που

ανήκει στις κατασκευές των τελευταίων δεκαετιών (Εικ. 5). Σε σχέδια του Ευριβιάδη Λαμπαδίτη, είναι πραγματικά ένα κομψό μνημείο, φέρει ψηφιδωτή κόσμηση της Παναγίας στην είσοδο πάνω στο τύμπανο της θύρας, και στο εσωτερικό σε τοιχογραφία στον θόλο απεικονίζεται ο Παντοκράτορας, επιπλέον υπάρχουν πολλές κοσμήσεις στα τοξωτά τμήματα του ναού, ενώ φέρει κανονικό μαρμάρινο τέμπλο.

Οι ψηφιδωτές απεικονίσεις καθώς και οι τοιχογραφίες των μικρών ναΐσκων αποτελούν ενδιαφέρουσες αναφορές στην εκκλησιαστική τέχνη. Στην κατηγορία αυτή ανήκει ένας μονόχωρος ναΐσκος, ο οικογενειακός τάφος της Ήβης Γουλανδρή, στην πλατεία του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών. Παρότι εξωτερικά παρουσιάζει στοιχεία κλασικού ναΐσκου, το πλέον αξιόλογο στοιχείο είναι οι τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά του εσωτερικού χώρου, δημιουργίες που εντάσσονται χρονολογικά στα μέσα της δεκαετίας του σαράντα. Η ψηφιδωτή κόσμηση, που βρίσκεται απέναντι της εισόδου και κοσμεί ολη την επιφάνεια γύρω από το τοξωτό παράθυρο, απεικονίζει στο άνω μέρος τον Άγιο Πέτρο (Εικ. 6), ενώ εκατέρωθεν αυτού απεικονίζονται οι Αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ. Όμως ακόμη και σε αυτό των μικρών διαστάσεων και έλλειψης θόλου χώρο, έγινε η επιλεκτική κατάταξη των απεικονίσεων με ένα τρόπο που συμπεριλαμβάνει θεματικά το σύνολο της χριστιανικής θρησκείας σχετικά με τον θάνατο. Επί της οροφής καθώς και στις πλάγιες πλευρές του ναΐσκου βρίσκονται τοιχογραφίες. Στην δεξιά πλευρά απεικονίζεται ο Επιτάφιος θρήνος και η κεφαλή της Παναγίας δεομένης και εκατέρωθεν αυτής μέσα σε κύκλους άγγέλοι. Στην αριστερή πλευρά βρίσκεται τοιχογραφία που απεικονίζει την Ανάσταση και κάτωθεν αυτής της απεικόνισης παρίσταται ο Παντοκράτωρ ανάμεσα σε αγγέλους, όπως ακριβώς και στην απέναντι πλευρά (Εικ. 7).

Σε ένα μεγάλο αριθμό απλούστερων μορφολογικά ναΐσκων βυζαντινής τεχνοτροπίας απεικονίζονται συνήθως ψηφιδωτές παραστάσεις της Παναγίας δεομένης στην πλευρά απέναντι της εισόδου. Συχνά ανώνυμες οι ψηφιδωτές παραστάσεις βρίσκονται ακόμη και μέσα σε μικρά απλά ναϊσκόμορφα ως η μοναδική κόσμηση του τάφου και απεικονίζουν κάποιον Άγιο φύλακα-προστάτη για την οικογένεια. Ένας ενδιαφέρον τύπος που κοσμεί τάφους στα Ελληνικά κοιμητήρια είναι η χρήση μεμονωμένων ψηφιδωτών σε μορφή πεπλατυσμένης στήλης επί του τάφου, κυρίως απεικονίζεται ο Αρχάγγελος Μιχαήλ.

Σπάνια για το θέμα τους μπορούν να χαρακτηρισθούν οι ανάγλυφες απεικονίσεις που εμπνέονται από εκκλησιαστικά πρότυπα,τουλάχιστον κατά τον 19ο αιώνα τα ανάγλυφα θέματα των ταφικών μνημείων έχουν αφετηρία κλασικιστκή. Στον όψιμο ωστόσο κλασικισμό, όταν πλέον η ελληνοβυζαντινή παράδοση γίνεται πιο έντονη στην νεοελληνική τέχνη, μπορούμε να τοποθετήσουμε μία ανάγλυφη παράσταση στο ταφικό μνημείο του Όθωνα Σταθάτου,

στο Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών, ένα ανοιχτό δίστυλο μεγάλων διαστάσεων, που περιβάλλεται τον τύπο του κλασικιστικού ναΐσκου. Στο βάθος της ανάγλυφης παράστασης, παρίσταται η μεν καθιστή μορφή που είναι άγγελος, ως μετεξέλιξη του πενθούντος πνεύματος, κρατώντας άνθινο στεφάνι, ενώ η μορφή στο πίσω μέρος αναγνωρίζεται ως η μορφή του Χριστού, η υψηλότερη θέση που κατέχει στην σύνθεση συμβολίζει την νίκη επί του θανάτου. Επιπλέον τα σύννεφα, ο κλάδος του φοίνικα και οι ακτίνες γύρω από το κεφάλι αποτελούν μία πρωτότυπη και γενικότερα σπάνια γλυπτική απεικόνιση του Χριστού.

Μια άλλη εξίσου ενδιαφέρουσα όσο και σπάνια παράσταση είναι η ανάγλυφη παράσταση της Παναγίας Δεομένης, σχετικά μεγάλων διαστάσεων, σε ένα ταφικό μνημείο του Α΄ Κοιμητηρίου Αθηνών που φέρει ομοιότητες με αντίστοιχα βυζαντινής τέχνης (Εικ. 8). Ένα θέμα εξίσου σπάνιο στην γλυπτική της ορθόδοξης εκκλησιαστικής τέχνης, ώστε από τον 11ο ως τον 14ο αιώνα να αποτελεί την μοναδική γυναικεία μορφή που απεικονίζεται σε ελάχιστα σωζόμενα βυζαντινά γλυπτά. Η Παναγία Δεομένη βρίσκεται κάτω από μια τοξωτή αψίδα που φέρει κοσμήσεις της εκκλησιαστικής τέχνης, όπως είναι στο άνω μέρος μία σειρά από ανθέμια και έξεργους καμπύλους σταυρούς, ενώ η αψίδα φέρει κόσμηση από βότρυες και κληματίδες, παρεμβάλλεται από ταινιωτό αγκυλωτό κόσμημα, για να καταληξει σε άκανθα στο σχήμα στεφάνου και ένα ακόμη κυκλικό φυτικό κόσμημα.

Γλυπτές απεικονίσεις με θέμα τον Ιησού συναντάμε σε ελάχιστους τάφους στα ελληνικά Κοιμητήρια. Η ολόγλυφη ολόσωμη απεικόνιση του Ιησού αποτελεί ένα θέμα που δεν συνηθίζεται στην Ορθόδοξη Εκκλησία αλλά είναι μία συνήθης γλυπτική αποτύπωση στην Καθολική Εκκλησία, και εμφανίζεται σε πολλά ευρωπαϊκά Κοιμητήρια. Στα ελληνικά Κοιμητήρια ένας ενδιαφέρον τύπος ανάγλυφης παράστασης, που συναντάται και σε μερικά ακόμη ταφικά μνημεία με παραλλαγές, συνήθως μεγάλων διαστάσεων, είναι η ανάγλυφη παράσταση με άγγελο επάνω σε στήλη, σε σχήμα σταυρού στήλη είναι μία παράσταση που συνδυάζει τα δύο σύμβολα της Εκκλησίας, αλλά σχετικά σπάνια για την εκκλησιαστική γλυπτική τέχνη,η οποία περιορίζεται σε πιο μικρά θέματα.

Εξετάζοντας το ταφικό μνημείο μέσα από μία σημειολογική προσέγγιση μπορεί να ειπωθεί ότι εμπλέκονται, μεταξύ άλλων, κοινωνικοί και οικονομικοί παράγοντες, οι υπαρχουσες αντιλήψεις για τον θάνατο και την μνήμη και μαζί οι ασθητικές αξίες των καλλιτεχνικών ρευμάτων. Η ταφική τέχνη, πρωτότυπη, πολυποίκιλη με δυνατούς συμβολισμούς και ένα συγκερασμό παράδοσης και σύγχρονης τέχνης, έπλασε μία πολύτιμη πολιτιστική κληρονομιά μέσα από τον θεματολογικό πλούτο των κοσμήσεων της εκκλησιαστικής τέχνης, που αναβίωσε από την λαϊκή μαρμαρογλυπτική.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Γαβαλά Π., Γαρέζου Ε., *Τα γλυπτά μνημεία του κοιμητηρίου Αγ. Γεωργίου Ερμούπολης*, Εκδ. Γνώση, Υπ. Αιγαίου, Δήμος Ερμούπολης 1995.

Λυδάκης Στ., *Οι Έλληνες Γλύπτες*, Εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981.

Λυδάκης Στ., *Μία πολύτιμη γλυπτοθήκη το Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών*, Ίδρυμα Αισθητικής Μιχελή, Αθήνα 1981.

Rietschel Cr., *Sinnzeichen des Glaubens*, Johannes Stauba - Verlag, Kassel 1965.

Σκλάβου-Μαυροειδή Μαρία, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Εκδ. ΤΑΠ, Αθήνα 1999.

Στεφάνου Ι., *Η φυσιογνωμία της Ελληνικής πόλης*, Εργαστήριο Πολεοδομικής Σύνθεσης, Ε.Μ.Π., Αθήνα 2000.

Στεφάνου Ι. - Στεφάνου Ιουλία, *Ο χώρος των νεκρών. Αισθητική,ψυχολογική και σημαντική προσέγγιση*, Εργαστήριο Πολεοδομικής Σύνθεσης, Ε.Μ.Π., Αθήνα 2000.

Φλωράκης Αλ. Ε., *Σχέδια Τηνιακής Μαρμαρογλυπτικής 19ος και 20ός αιώνας*, Εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα 1993.

Χρήστου Χρ., Κουμβακάλη-Αναστασιάδη Μυρτώ, *Νεοελληνική Γλυπτική. 1800-1940*, Εκδ. Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 1982.



Εικ. 1.
Μαρμάρινος σταυρός, μεσοπολεμικός. Ταφικό μνημείο, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 2.
Ταφικό μνημείο στον τύπο της σαρκοφάγου. 19ος αιώνας, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 3. Ταφικό μνημείο στον τύπο του προσκυνηταρίου, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 4. Ναός βυζαντινού τύπου, οικ. Ζαρίφη. Ταφικό μνημείο, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 5. Ναός βυζαντινού τύπου, οικ. Σικιαρίδη. Ταφικό μνημείο, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 6. Ψηφιδωτή παράσταση εσωτερικού ναΐσκου, οικογ. Ήβης Γουλανδρή, 1946. Ταφικό μνημείο, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 7. Τοιχογραφία εσωτερικού ναΐσκου, οικογ. Ήβης Γουλανδρή. 1946.
Ταφικό μνημείο, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.



Εικ. 8. Ανάγλυφη παράσταση Παναγίας Δεομένης, οικογ. Μποσταντζόγλου.
Ταφικό μνημείο, Α΄ Κοιμητήριο Αθηνών.

Ἀλέκος Ε. Φλωράκης

ΕΡΓΑ ΜΙΚΡΟΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗΣ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΠΛΑΤΗ ΣΤΗΝ ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΗΣ ΤΗΝΟΥ

Ὁ Ἰωάννης Γ. Πλατής («Πλατύς», 1838-1928) θεωρεῖται ὁ πρῶτος ἐκπρόσωπος τῶν διακοσμητικῶν καί ἐφαρμοσμένων τεχνῶν στήν Ἑλλάδα[1]. Γεννήθηκε στό χωριό Μουντάδος τῆς Τήνου, ὅπως καί ὁ ζωγράφος Ἐμμανουήλ Λαμπάκης, ἀνιψιός τοῦ Πλατῆ ἀπό ἀδελφή. Μικρός ἀκόμη ἐγκαταστάθηκε μέ τούς γονεῖς του στήν Ἀθήνα, στό σπίτι τοῦ ποιητῆ Ἀλέξανδρου Ραγκαβῆ, μέ τήν προτροπή τοῦ ὁποίου γράφτηκε στό «Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν», τό μετέπειτα Πολυτεχνεῖο, σέ ἡλικία 13 ἐτῶν. Ἐκεῖ, σπούδασε ἀρχικά ζωγραφική καί κοσμηματογραφία, γιά νά στραφεῖ ἐν συνεχεία στήν ξυλογλυπτική καί τή χαλκογραφία, μέ καθηγητή τόν ἱεροδιάκονο Ἀγαθάγγελο Τριανταφύλλου. Κατά τή διάρκεια τῶν σπουδῶν του ἔλαβε δύο φορές δεύτερο βραβεῖο στό μάθημα τῆς χαλκογραφίας (1856, 1858), πίσω ἀπό τό συμπατριώτη του μεγάλο ζωγράφο Νικόλαο Γύζη, μέ τόν ὁποῖο τόν συνέδεε στενή φιλία.

Μετά τήν ἀποφοίτησή του, ὁ Πλατής καλλιέργησε ἰδιαίτερα τή χαρακτική (ξυλογραφία, χαλκογραφία) καί τή μικροξυλογλυπτική. Συνεργάστηκε ὡς χαράκτης μέ διάφορα περιοδικά τῆς ἐποχῆς (*Πανδώρα, Κόσμος, Ἐθνική Βιβλιοθήκη, Ἡ Διάπλασις τῶν Παίδων, Ποικίλη Στοά* καί *Ἀπόλλων*) καί δίδαξε ἐπί 20 χρόνια στό Λαϊκό Πανεπιστήμιο τῆς Ἑταιρείας τῶν Φίλων τοῦ Λαοῦ ἰχνογραφία καί κοσμηματογραφία. Βραβεύτηκε σέ δύο διεθνεῖς ἐκθέσεις (Βιέννη 1873, Παρίσι 1878) καί σέ δύο πανελλήνιες (στά Γ′ Ὀλύμπια τοῦ 1875 καί στά Δ′ Ὀλύμπια τοῦ 1888). Ἀπό τά τελευταῖα 35 χρόνια τῆς ζωῆς του δέν ἔχουν ἐντοπιστεῖ ἔργα του. Φημολογεῖται ὅτι πέθανε τυφλός[2].

---

1. Στεφανίδης Μ., «Τήνιοι καλλιτέχνες πειραματίζονται ἀνάμεσα στό λαϊκό καί τό λόγιο», στό: Ἵδρυμα Τηνιακοῦ Πολιτισμοῦ, *Ἡ Ἀφύπνιση, Τήνιοι καλλιτέχνες στή μετάβαση ἀπό τό λαϊκό στό λόγιο,* [Κατάλογος Ἔκθεσης], ἐπιμ. Στεφανίδης Μάνος, Φωτοπούλου Δώρα, Ἀθήνα 2006, σ. 18.

2. Βιογραφικά στοιχεῖα γιά τόν Ἰωάννη Πλατή βλ. Σῶχος Ξ., *Ἕλληνες καλλιτέχναι. Ἑκατονταετηρίς 1821-1930. Λεύκωμα Ἑλλήνων Καλλιτεχνῶν. Νικηφόρος Λύτρας 1832-1904*, ἐν Ἀθήναις 1929, σσ. 88-90· τό ἴδιο κείμενο στό: Χατζηιωάννου Ἰ. (ἐκδ.), *Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἐθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921, Ἡ χρυσῆ βίβλος τοῦ Ἑλληνισμοῦ*, τ. Δ′: *Καλαί Τέχναι*, ἐν Ἀθήναις 1927, σσ. 90-100· Δώριζας Γ. Ι., *Οἱ Τήνιοι καλλιτέχνες καί τά*

Στή συλλογή τοῦ Πανελληνίου Ἱεροῦ Ἱδρύματος Εὐαγγελιστρίας Τήνου (Ἔκθεση Εἰκόνων καί Κειμηλίων) ὑπάρχουν τέσσερα ἔργα μικροξυλογλυπτικῆς τοῦ Ἰωάννη Πλατῆ, λεπτῆς τέχνης, πού δωρήθηκαν τό 1966 ἀπό τήν κόρη του Εὐφροσύνη, σύζυγο Ι. Δαγλαρίδου[3]. Γιά ἕνα μόνο ἀπ' αὐτά, τήν «Ἁγία Τριάδα», ὁ Ξενοφῶν Σῶχος (1929) δίνει περιγραφή καί γιά ἕνα ἀκόμη, τή «Σταύρωση», ἁπλή φωτογραφία[4]. Στήν παρούσα ἀνακοίνωση ἐξετάζονται ἀναλυτικά τόσο τά δύο ἔργα πού ἀναφέρει ὁ Σῶχος ὅσο καί τά ἄλλα δύο πού ἐκτίθενται στήν Παναγία τῆς Τήνου: ὁ ἀμφιπρόσωπος «Σταυρός» καί ὁ «Ἅγιος Γεώργιος ἢ Δημήτριος».

α) «Ἡ Ἁγία Τριάδα» ἤ «Καινή Διαθήκη» ἤ «Βιογραφία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ» (εἰκ. 1). Περίτεχνη εἰκόνα, διαστάσεων 29,5 x 25 x 2,5 ἑκ.[5], ἀπό ξύλο ἀγριαχλαδιᾶς, πύξου καί καρυδιᾶς, φιλοτεχνημένη, σύμφωνα μέ τήν ἐπ' αὐτῆς χρονολογία, τό 1872. Τό κεντρικό τμῆμα τῆς εἰκόνας (εἰκ. 2α) καταλαμβάνεται ἀπό ὠοειδῆ παράσταση τῆς Ἁγίας Τριάδας, στό δυτικό εἰκονογραφικό τύπο. Δεξιά, ὁ Θεός Πατέρας, γέροντας ὡς «παλαιός τῶν ἡμερῶν», κρατᾶ σκῆπτρο μέ τό ἀριστερό του χέρι καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Ἀριστερά, ὁ Ἰησοῦς Χριστός κρατᾶ ἀνοιχτό εὐαγγέλιο, ὅπου ἀναγράφονται οἱ λόγοι Του: ΕΓΩ / ΚΑΙ / Ο ΠΑ/ΤΗΡ // ΕΝ / ΕΣ-/ΜΕΝ / ΕΓΩ. Ἀμφότεροι φέρονται ἐπί νεφελῶν καί ἐπί πτερύγων χερουβείμ, ἔχοντας ὡς ὑποπόδιο τή σφαίρα τῆς οἰκουμένης, πάνω στήν ὁποία μοιάζει νά ἔχει χαραχτεῖ ἁδρομερῶς ὁ χάρτης τῆς Ἑλλάδας. Στό κυκλικό φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ καί στό τριγωνικό τοῦ Θεοῦ Πα-

---

μουσεῖα τῆς Τήνου, Ἀθήνα 1979, σσ. 84-87 (μέ πηγή τόν Σῶχο, ὅπως καί ὅσες ἱστορίες τέχνης καί ἐγκυκλοπαίδειες ἀναφέρονται στόν Πλατή). Νέα βιογραφικά στοιχεῖα βλ. Δελατόλας Στ. Ν., *Ἰωάννης Γ. Πλατύς (1838-1928). Ὁ χαράκτης, ὁ ξυλογλύπτης*, Σύνδεσμος τῶν Ἁπανταχοῦ ἐκ Μουντάδου Τήνου Καταγομένων, Ἀθήνα 2005. Γιά τά χαρακτικά ἔργα του στόν περιοδικό τύπο βλ. Καρποζήλου Μάρθα, «Τά ἑλληνικά οἰκογενειακά φιλολογικά περιοδικά 1847-1900», *Ἐπιστημονική Ἐπετηρίδα Παιδαγωγικοῦ Τμήματος Δημοτικῆς Ἐκπαίδευσης Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων*, Παράρτημα Ι, Ἰωάννινα 1991, σσ. 124, 128· Χρήστου Χρ., *Νεοελληνική χαρακτική*, Ἀθῆναι 1994, σ. 218· Δελατόλας Στ., ὅ.π., σσ. 36-39, 50-53.

3. Τό βαφτιστικό ὄνομα τῆς κόρης του, ἀντίθετα ἀπό ἐκεῖνα τῶν γιῶν του, δέν εἶναι γνωστό ἀπό τίς βιογραφίες του. Προκύπτει, ὅπως καί τό ἔτος τῆς δωρεᾶς, ἀπό τά στοιχεῖα τοῦ Ἱεροῦ Ἱδρύματος.

4. Σῶχος, ὅ.π. (καί Χατζηιωάννου, ὅ.π., ὅπου καί οἱ φωτογραφίες). Ὁ Στ. Δελατόλας (σσ. 44-46) ἐπαναλαμβάνει περιληπτικά τά ὅσα εἶχε ἀναφέρει ὁ Σῶχος καί ἀναδημοσιεύει τίς ἐκεῖ φωτογραφίες, χωρίς νά μελετήσει ἀπό κοντά τά ἴδια τά ἔργα. Φωτογραφίες χωρίς σχόλια ἔχουν δημοσιευτεῖ ἐπίσης γιά τήν «Ἁγία Τριάδα» στόν κατάλογο τῆς ἔκθεσης «Ἡ Ἀφύπνιση» (Ἵδρυμα Τηνιακοῦ Πολιτισμοῦ, ὅ.π., σ. 68) καί γιά τή «Σταύρωση» στό: Φλωράκης Ἀλ. Ε., *Ἡ Παναγία τῆς Τήνου καί ἡ Μονή Κεχροβουνίου*, ἐκδ. Χελάνδιον, Ἀθήνα 2007, σ. 86.

5. Στόν κατάλογο τῆς ἔκθεσης «Ἡ Ἀφύπνιση» (ὅ.π.) οἱ ἀναγραφόμενες διαστάσεις (26 x 23 ἑκ.) δέν εἶναι ἀκριβεῖς καί ἡ φωτογραφία ἔχει τυπωθεῖ ἀνάστροφα.

τέρα ἀναγράφεται, κατά τά συνήθη, Ο ΩΝ. Μεταξύ τῶν δύο ἵπταται τό Ἅγιο Πνεῦμα ἐν εἴδει περιστερᾶς, περιβεβλημένο μέ διπλή ἀκτινοβόλο δόξα.

Γύρω ἀπό τό μετάλλιο τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἀναπτύσσεται διάτρητος βλαστός ἀμπέλου, φυλλοφόρος καί βοτρυοφόρος, οἱ δώδεκα κυκλικές συστροφές τοῦ ὁποίου περικλείουν στηθαῖες προτομές τῶν δώδεκα ἀποστόλων. Τό ὅλο εἶναι τοποθετημένο σέ ὠοειδές πλαίσιο μέ φυτικό λοφίο, ἐγγεγραμμένο σέ ὀρθογώνιο. Στά μέτωπα τῶν τόξων εἰκονίζονται, ἔνθετοι ἐπίσης, οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές μέ τά σύμβολά τους: πάνω ἀριστερά ὁ Ματθαῖος μέ τόν ἄγγελο, πάνω δεξιά ὁ Ἰωάννης μέ τόν ἀετό, κάτω ἀριστερά ὁ Μάρκος μέ τό λέοντα καί κάτω δεξιά ὁ Λουκᾶς μέ τό μόσχο. Στό διαμετρικά ἀντίθετο πρός τό λοφίο σημεῖο τοῦ πλαισίου ἔχει σκαλιστεῖ ἡ χρονολογία (ΑΩΟΒ) καί ἀποκάτω, ἐκτός αὐτοῦ, ἡ ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη: ΙΩΑΝΝΗΣ Γ. ΠΛΑΤΥΣ / ΤΗΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ.

Ἡ κεντρική αὐτή σύνθεση συνοδεύεται περιμετρικά ἀπό δεκαέξι μικρά ὀρθογωνικά πλαίσια, πού διαχωρίζονται μεταξύ τους μέ ραβδωτούς κιονίσκους καί ἐγγράφουν ἁψίδα ἐπί κιονίσκων στρεπτῶν. Καί οἱ δύο τύποι τῶν κιονίσκων φέρουν κιονόκρανο διπλῆς σειρᾶς φύλλων. Ἡ ὅλη πλαισίωση, μαζί καί τό ὠοειδές πλαίσιο τῆς ἐπίκεντρης παράστασης, ἔχει κατασκευαστεῖ ἀπό ἑνιαῖο ξύλο ἀγριαχλαδιᾶς, ἐνῶ οἱ ἐντεθειμένες παραστάσεις τῆς Ἁγίας Τριάδας, τῶν ἀποστόλων, τῆς ἀμπέλου καί τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν ἀπό ξύλο πύξου.

Τά δεκαέξι ὀρθογωνικά πλαίσια, πού περιβάλλουν τό κεντρικό παραλληλόγραμμο, κατανέμονται ἰσόμετρα σέ δύο ὁριζόντιες ζῶνες, πάνω καί κάτω, καί σέ δύο κατακόρυφες, ἀριστερά καί δεξιά, καί περικλείουν ἔνθετα εἰκονίδια μέ σκηνές τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου. Τά πέντε εἰκονίδια τῆς κάτω ζώνης παρουσιάζουν σκηνές τῆς πρό τοῦ Πάθους ζωῆς τοῦ Κυρίου, τά ἕξι τῶν κατακόρυφων ζωνῶν (τρία σύν τρία) τό θεῖο Πάθος καί τά πέντε τῆς πάνω ζώνης σκηνές μετά τήν Ἀνάστασή Του. Εἰδικότερα ἀπεικονίζονται:

Στήν κάτω ζώνη (ἀπό ἀριστερά): ἡ *Γέννηση* (εἰκ. 3α· ὁ Χριστός στή φάτνη, ἡ Παναγία σκύβει καί τόν σκεπάζει, ἀριστερά παραστέκει ὁ Ἰωσήφ καί δεξιά οἱ ποιμένες, ἕνα βόδι κι ἕνα ἄλογο ζεσταίνουν τό θεῖο βρέφος· στό βάθος ἕνας κίονας καί τό ἄστρο τῆς Βηθλεέμ συμπληρώνουν τήν παράσταση)· ἡ *Περιτομή* (εἰκ. 3β· τό βρέφος πάνω στό τραπέζι τῆς περιτομῆς συγκρατεῖται ἀπό τήν Παρθένο, πίσω της στέκει ὁ Ἰωσήφ, ἐνῶ ὁ ἀρχιερέας ἐκτελεῖ τήν περιτομή· κάτω ἀπό τό δεξί του χέρι ἔχει ἀποδοθεῖ, τονισμένο μέ τό μέγεθος, τό ψαλίδι)· ἡ *Βάπτιση* (εἰκ. 3γ· ὁ Ἰησοῦς μέσα στόν Ἰορδάνη βαφτίζεται ἀπό τόν Πρόδρομο· ἐπάνω τό Ἅγιο Πνεῦμα ὡσεί περιστερά καί δεξιά ἄγγελος πού κρατᾶ μάκτρο)· ἡ *Μεταμόρφωση* (εἰκ. 3δ· ὁ Χριστός μέσα σέ δόξα μεταμορφώνεται πάνω στό ὄρος, παραστεκόμενος ἀριστερά ἀπό τόν Προφήτη Ἠλία καί δεξιά ἀπό τόν Προφήτη Μωυσῆ πού κρατᾶ τίς πλάκες τῆς διαθήκης· κά-

τω οἱ τρεῖς μαθητές)· ἡ *Βαϊοφόρος* (εἰκ. 3ε· ἡ θριαμβευτική εἴσοδος τοῦ Χριστοῦ στά Ἱεροσόλυμα «ἐπί πῶλον ὄνου»· ἐμπρός ἀπό τήν πύλη τοῦ τείχους οἱ Ἰουδαῖοι τόν ὑποδέχονται μέ κλάδους φοινίκων, ἐνῶ ἐπάνω ἕνας ἐξ αὐτῶν κόβει κλαδιά ἀνεβασμένος στό δέντρο· πίσω ἀπό τόν Χριστό ἀκολουθοῦν οἱ μαθητές του).

Στά τρία ἐνδιάμεσα εἰκονίδια τῆς ἀριστερῆς κατακόρυφης ζώνης (ἀπό κάτω πρός τά πάνω): ἡ *Προδοσία* (εἰκ. 3στ· ὁ Ἰούδας παραδίδει μέ φίλημα τό διδάσκαλο, ἐνῶ ἡ σύνθεση γεμίζει ἀπό ὄχλο καί στρατιῶτες «μετά φανῶν, μαχαιρῶν καί ξύλων»)· ἡ *Φραγγέλωση* (εἰκ. 3ζ· ὁ Ἰησοῦς δεμένος ἐμπρός στήν κολόνα μαστιγώνεται ἀπό δύο στρατιῶτες)· ἡ *Δίκη ἀπό τόν Πιλάτο* (εἰκ. 3η· ὁ Ἰησοῦς μέ δεμένα τά χέρια προσάγεται ἀπό τούς στρατιῶτες μπροστά στόν ἔνθρονο ἡγεμόνα· ἀριστερά παρακολουθεῖ ἕνας Φαρισαῖος).

Στά τρία ἐνδιάμεσα εἰκονίδια τῆς δεξιᾶς κατακόρυφης ζώνης (ἀπό πάνω πρός τά κάτω): ἡ *Σταύρωση* (εἰκ. 3θ· ὁ Χριστός πάνω στό σταυρό ἔξω ἀπό τά τείχη τῆς Ἱερουσαλήμ, ἀριστερά ἡ Παναγία καί μία ἀπό τίς μαθήτριές του, δεξιά ὁ ἀγαπημένος του μαθητής Ἰωάννης καί Ρωμαῖοι στρατιῶτες)· ἡ *Ἀποκαθήλωση* (εἰκ. 3ι· ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπό Ἀριμαθαίας καί ὁ Νικόδημος μέ τούς ἀνθρώπους τους κατεβάζουν μέ σκάλες τό σῶμα τοῦ Κυρίου ἀπό τό σταυρό καί τό τυλίγουν σέ «καθαρά σινδόνα»· ἡ γυναικεία μορφή στό δεξιό ἄκρο τῆς εἰκόνας εἶναι ἡ Παναγία)· ἡ *Ταφή* (εἰκ. 3ια· ὁ ἐνταφιασμός τοῦ Κυρίου στό «καινό μνημεῖο»· πάνω ἀπό τό σῶμα θρηνεῖ ἡ μητέρα του μέ τά χέρια ἁπλωμένα πρός αὐτόν, συγκρατούμενη ἀπό τίς μαθήτριες μυροφόρες· ἀποδίδονται τά δέντρα τοῦ κήπου καί, πάνω, οἱ τρεῖς σταυροί ἐπί τοῦ Γολγοθᾶ).

Στήν πάνω ζώνη (ἀπό ἀριστερά): ἡ *Ἀνάσταση*[6] (εἰκ. 3ιβ· ὁ Χριστός ἐγείρεται θριαμβικά ἀπό τόν τάφο μέσα σέ ἀκτινοβόλο δόξα, κατά τόν δυτικό εἰκονογραφικό τύπο· κάτω ἔντρομοι οἱ στρατιῶτες πέφτουν καταγῆς, ἀριστερά εἰκονίζεται ὁ ἄγγελος πού «ἀπεκύλισε τόν λίθον» καί πίσω δεξιά οἱ Μυροφόρες πού ἔρχονται)· ἡ *Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ* (εἰκ. 3ιγ· ὁ ἀναστημένος Χριστός ἀνάμεσα στούς μαθητές του ἐπιδεικνύει τήν πλευρά του στόν Θωμά, ὁ ὁποῖος βάζει τό δάχτυλό του «εἰς τόν τύπον τῶν ἥλων»)· ἡ *Μεσοπεντηκοστή* (εἰκ. 3ιδ· ἡ μετά εἴκοσι πέντε μέρες ἀπό τήν Ἀνάσταση ἑορτή, σέ ἀνάμνηση τῆς διδασκαλίας τοῦ Χριστοῦ στό ναό τοῦ Σολομῶντος· ὁ Κύριος, καθισμένος σέ θρόνο μέ ἀνωδομή στόν τύπο τοῦ ὀστράκου, διδάσκει τούς Φαρισαίους καί τούς ἀρχιερεῖς πού κάθονται σέ χαμηλότερους θρόνους)· ἡ *Σαμαρείτιδα* (εἰκ. 3ιε· ὁ Ἰησοῦς, καθισμένος στό πηγάδι τοῦ Ἰακώβ, συνομιλεῖ μέ τή Σαμαρείτιδα πού ἔχει ἐναποθέσει πλάι της τήν ὑδρία καί κρατᾶ τόν κουβά· στό βάθος οἱ μαθητές, κρατώντας τά τρόφιμα πού ἀγόρασαν, ἀποροῦν· τό θέμα τῆς Σαμαρείτι-

6. Ὁ Ξ. Σῶχος ὀνομάζει τό εἰκονίδιο αὐτό «Ἀθανασία» (ἀπ' αὐτόν καί οἱ Δώριζας, Δελατόλας).

δας, ἄν καί ἀνήκει στήν πρίν ἀπό τήν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ περίοδο, τοποθετήθηκε ἐδῶ, ἐπειδή προφανῶς ἑορτάζεται τήν πρώτη Κυριακή μετά τή Μεσοπεντηκοστή)· ἡ *Ἀνάληψη* (εἰκ. 3ιστ· ὁ Κύριος ἀναλαμβάνεται στούς οὐρανούς ἐπί νεφέλης, παραστεκόμενος ἀπό δύο ἀγγέλους μέ ἀνοιχτά εἰλητάρια· κάτω, ἡ Παναγία ἐν μέσω τῶν μαθητῶν).

Ὅλα τά παραπάνω ἔνθετα εἰκονίδια περιβάλλονται ἀπό ὀδοντωτή μπορντούρα καί ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ σέ ξύλο πύξου. Στήν ἄνω πλαισίωση, πάνω ἀπό τή Μεσοπεντηκοστή καί ἀπό τίς ἑκατέρωθεν παραστάσεις, διαβάζουμε τόν τίτλο τοῦ ἔργου: Η ΚΑΙΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ (εἰκ. 1). Τήν ὅλη εἰκόνα περιβάλλει κορνίζα ἀπό ξύλο καρυδιᾶς μέ βυζαντινά ἔνσταυρα, φυτικά καί γραμμικά κοσμήματα, στήν ὁποία ἔχουν ἐμφυτευθεῖ εἴκοσι τέσσερα κυκλικά εἰκονίδια προφητῶν ἀπό ξύλο πύξου (εἰκ. 1, 2β). Ἀναφορά πού θέλει νά ὑπογραμμίσει τήν ἄρρηκτη σχέση τῆς Παλαιᾶς πρός τήν Καινή Διαθήκη καί τήν ἐκπλήρωση τῶν προφητειῶν στό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ.

Ὁ τίτλος πού σκάλισε πάνω στήν εἰκόνα ὁ ἴδιος ὁ Πλατής εἶναι, ὅπως εἴδαμε, «Ἡ Καινή Διαθήκη». Ἐντούτοις, ἔχει καταχωριστεῖ μέ τίτλο «Ἡ Ἁγία Τριάς», τόσο ἀπό τόν Ξ. Σῶχο ὅσο καί στή συλλογή τοῦ Πανελληνίου Ἱεροῦ Ἱδρύματος Εὐαγγελιστρίας Τήνου ὅπου ἐκτίθεται. Φαίνεται πάντως ὅτι ἡ ὀνομασία αὐτή εἶχε δοθεῖ μέ τήν ἔγκριση τοῦ καλλιτέχνη, ἀφοῦ στά Γ′ Ὀλύμπια τοῦ 1875, στόν ἐκεῖ «Γενικό Κατάλογο τῶν Ἐκθετῶν», τό ἔργο ἀναγράφεται «Βιογραφία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ-Ἁγία Τριάς» καί κοστολογεῖται πρός 25.000 δραχμές[7]. Ἀπό ἐδῶ προκύπτει καί ἡ τρίτη ἀπό τίς ἀναφερθεῖσες ὀνομασίες. Στόν ἴδιο κατάλογο ἀναφέρονται, μέ τιμές πολύ μικρότερες, καί τά ἄλλα ἔργα μικροξυλογλυπτικής τοῦ Ἰωάννη Πλατῆ, πού ἐκτέθηκαν καί βραβεύτηκαν τότε μαζί μέ τήν Ἁγία Τριάδα: τέσσερα ἐγκόλπια καί μία μικρή εἰκόνα[8]. Αὐτά δέν περιλαμβάνονται στή συλλογή τοῦ Ἱεροῦ Ἱδρύματος, καθώς «προσλήφθηκαν» ἐν συνεχεία στό «Ὀλυμπιακό λαχεῖο».

β) «Ἡ Σταύρωση» (εἰκ. 4). Μικρή εἰκόνα ἐντεθειμένη σέ κορνίζα μέ μονοκόμματη πλάτη, συνολικῶν διαστάσεων 20,5 x 17 x 4 ἑκ., ἀπό ξύλο ἀγριαχλαδιᾶς, πύξου καί καρυδιᾶς. Ὅπως καί στό προηγούμενο ἔργο, ἀπό ἀγριαχλαδιά εἶναι κατασκευασμένος ὁ σκελετός τῆς εἰκόνας. Ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα ὀρθογωνικό πλαίσιο μέ στρεπτούς ραδινούς κιονίσκους στίς δύο κατακόρυφες

---

7. *Ὀλύμπια Γ′, 1875. Ὑπό τῆς ἐπί τῶν Ὀλυμπίων καί τῶν Κληροδοτημάτων Ἐπιτροπῆς*, Ἀθῆναι 1878, α.ἀ. 168, σσ. 113-114 (= Δελατόλας Στ., ὅ.π., σσ. 42-43).

8. Ἐγκόλπιο μέ τόν Ἅγιο Γεώργιο (300 δρχ.), ἐγκόλπιο μέ τέσσερις γιορτές τῆς Παναγίας (200 δρχ.), ἐγκόλπιο ἀρχιερατικό διπλό (300 δρχ.), ἐγκόλπιο μέ τούς Ἁγίους Κωνσταντίνο καί Γεώργιο (60 δρχ.) καί εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (200 δρχ.). Τῆς τελευταίας εἰκόνας φωτογραφία παραθέτουν οἱ Σῶχος-Χατζηιωάννου (ὅ.π.).

πλευρές καί ἀπό ἕνα ἐγγεγραμμένο ὠοειδές μετάλλιο μέ δύο σύμφυτες προεκτάσεις, πάνω καί κάτω, πού γεφυρώνουν τήν ἀπόσταση ἀπό τό πλαίσιο.

Μέσα στό μετάλλιο (εἰκ. 5) ἡ κεντρική παράσταση, ἀπό ξύλο πύξου, εἰκονίζει τόν Κύριο πάνω στό σταυρό. Γύρω ἀπό τόν Χριστό διπλή δόξα, ἀπό λεπτά ἐπικολλημένα φύλλα, καί ἐπάνω σύννεφα. Στήν κορυφή τοῦ σταυροῦ ξετυλίγεται τό εἰλητάριο τῆς ἐπιγραφῆς, ἐνῶ στή βάση του ἔχουν ἀποδοθεῖ οἱ σφῆνες πού τόν συγκρατοῦν, ὅπως τίς βλέπουμε στούς ναούς τή Μεγάλη Πέμπτη. Δίπλα ἀπό τήν ἀριστερή σφήνα εἶναι χαραγμένη ἡ ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνη: Ι. Γ. ΠΛΑΤΥΣ. Δεξιά ἀπό τό σταυρό, στό κάτω τμῆμα τῆς σύνθεσης, εἰκονίζεται ἡ ἁγία πόλη Ἱερουσαλήμ μέ τά τείχη της καί, στήν κορυφή, ὁ ναός τοῦ Σολομῶντος πού θυμίζει ἀρχαιοελληνικό ναό. Στό ἀντίστοιχο ἀριστερό τμῆμα ἔχει ἀποδοθεῖ κῆπος, μέ δέντρα καί πυκνή βλάστηση, καί μέσα σ' αὐτόν τό καινό μνημεῖο πού περιμένει νά δεχτεῖ τό ἀκήρατο σῶμα.

Στίς τέσσερις περιγεγραμμένες γωνίες τοῦ μεταλλίου (εἰκ. 5) εἰκονίζονται οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές μέ τά σύμβολά τους, ἐπίσης ἀπό ξύλο πύξου, διάτρητοι, ὅπως περιγράφηκαν προηγουμένως στήν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδας, ἀλλά σέ παραλλαγμένη ἀπόδοση. Ἀνάμεσα στά δύο ζεύγη τῶν εὐαγγελιστῶν, πάνω καί κάτω, παρεμβάλλεται καί τούς διαχωρίζει ἡ ἀντίστοιχη σύμφυτη πρός τό ὠοειδές μετάλλιο προέκταση. Ἐδῶ ἔχουν ἐπιλεγεῖ δύο βασικά σύμβολα, συνοδευόμενα ἀπό τά ἐργαλεῖα τοῦ Πάθους: ἐπάνω, τό Ἅγιο Πνεῦμα ἐν εἴδει περιστερᾶς ἐντός δόξας, ἔχοντας ἀριστερά τό σπόγγο, τή λόγχη καί τήν κολόνα τῆς φραγγέλωσης καί δεξιά τή σκάλα καί τό φραγγέλιο· κάτω, τό Ἅγιο Ποτήριο, ἐπικαλύπτοντας τό μετάλλιο, ἔχοντας ἀριστερά τή σκάλα, τό σφυρί, τήν τανάλια καί τούς ἥλους καί δεξιά τήν κολόνα, τό ἀκάνθινο στεφάνι καί τήν ἐπί τοῦ σταυροῦ ἐπιγραφή. Ποτήριο καί Ἅγιο Πνεῦμα ἔχουν κατασκευαστεῖ ξεχωριστά, ἀπό ξύλο πύξου, καί ἔχουν ἐπικολληθεῖ πάνω στήν ἀγριαχλαδιά.

Ἡ σκαλιστή κορνίζα πού περιβάλλει τήν εἰκόνα εἶναι κι ἐδῶ κατασκευασμένη ἀπό ξύλο καρυδιᾶς, μέ μονοκόμματη πλάτη. Περιτρέχεται ἀπό βλαστό ἀμπέλου, μέ τό γνωστό συμβολισμό της, τήν ἑνότητα δηλαδή Χριστοῦ καί Ἐκκλησίας, καί, ἐνδιάμεσα, μέ ἄλλα θέματα, εἰκονογραφικά ἤ συμβολικά. Εἰδικότερα:

Στό μέσον τῆς πάνω πλευρᾶς ἐπινεύει ὁ Θεός Πατέρας (Ο ΩΝ), ὁ «παλαιός τῶν ἡμερῶν», ἐντός νεφέλης (εἰκ. 6α). Ἀκτινοβόλος δόξα ἐκπέμπεται ἀπό τό τριγωνικό φωτοστέφανό του. Δεξιά παριστάνεται ὁ ἥλιος ὡς πλήρης σφαίρα καί ἀριστερά ἡ σελήνη πού, μέ τήν ἀφαίρεση ἑνός μέρους ἀπό τήν ἐπιφάνεια τῆς σφαίρας, προσλαμβάνει τή συνήθη δρεπανωτή ἀπεικόνισή της. Ἡ τοποθέτηση αὐτή τῶν δύο κυρίαρχων οὐράνιων συμβόλων ἔχει διττό περιεχόμενο. Ἀφενός θέλει νά ὑπογραμμίσει τήν ἀπόλυτη ἐξουσία τοῦ Δημιουργοῦ πάνω στήν κτίση καί ἀφετέρου νά ὑποδηλώσει τή σχετική εὐαγγελική περικοπή ὅτι

αὐτά, συμπάσχοντας, «ἐσκοτίσθησαν» κατά τή σταύρωση[9].

Τήν ἀντίστοιχη θέση στήν κάτω πλευρά τῆς κορνίζας καταλαμβάνει ἡ παράσταση ἑνός λέοντα μέ πλούσια χαίτη, ἀναπαυόμενου (couchant) πάνω σέ βάθρο (εἰκ. 6β). Τό θέμα, μέ ἀρχαία ἀνατολική καταγωγή καί ἡγεμονικό ὅσο καί φυλακτικό περιεχόμενο, ταυτίστηκε στά χριστιανικά χρόνια μέ τό νοητό λέοντα Χριστό[10]. Αὐτός εἶναι καί ἐδῶ ὁ κυρίαρχος συμβολισμός του, ὁ ὁποῖος καθίσταται σαφέστερος ἀπό τό ἀκτινοβόλο φῶς πού ἐκπέμπεται ἀπό τό σῶμα τοῦ λιονταριοῦ. Ἔνθεν καί ἔνθεν ἔχουν τοποθετηθεῖ δύο κυκλικά θέματα μέσα στίς συστροφές τῆς ἀμπέλου: ἀριστερά ἡ ἄγκυρα, παλαιοχριστιανικό σύμβολο ἐλπίδας[11], καί δεξιά τό μονογραμματικό σύμπλεγμα ΧΤ = Χριστοῦ Τάφος.

Στίς κατακόρυφες πλευρές τῆς κορνίζας ἔχουν σκαλιστεῖ ἀνά τρία θέματα σέ ἀμφίπλευρη ἀντιστοιχία. Ἀριστερά ἐπάνω, παρουσιάζεται φίδι πού κατέρχεται, περιπλεγμένο σέ κλαδί δέντρου (εἰκ. 6γ), καί πού προφανῶς συμβολίζει τόν «ὄφιν τόν ἀρχαῖο», τόν Σατανά, τοῦ ὁποίου ὁ Χριστός συνέτριψε τήν κεφαλή μέ τό σταυρικό του θάνατο καί τήν ἀνάστασή του. Ἡ ὁμοιότητα ἄλλωστε, ὡς πρός τήν ἀπόδοση, μέ ἀνάλογες παραστάσεις τῆς παρακοῆς τοῦ Ἀδάμ καί τῆς Εὔας σέ ἔργα ἐκκλησιαστικῆς ξυλογλυπτικῆς εἶναι ἐμφανής. Γιά τήν ἀντίστοιχη θέση τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς ἔχει ἐπιλεγεῖ ἕνα ἄλλο σύμβολο σχετιζόμενο μέ τόν κῆπο τῆς Ἐδέμ: τό «ξύλον τῆς ζωῆς» (εἰκ. 6δ), δέντρο φορτωμένο μέ καρπούς καί μ' ἕναν ἀετό κουρνιασμένο στήν κορυφή του, ὁ ὁποῖος παραπέμπει καί σέ κοσμολογικούς συμβολισμούς[12].

Στό μέσον τῶν κατακόρυφων πλευρῶν, τά θέματα εἶναι εἰλημμένα ἀπό τήν Παλαιά Διαθήκη. Ἀριστερά, εἰκονίζεται τό χρυσό μοσχάρι καί ὁ βωμός (εἰκ. 6γ) πού ἔστησαν οἱ Ἰσραηλίτες στήν ἔρημο καί τό λάτρεψαν, λησμονώντας τόν ἀληθινό Θεό[13], καί δεξιά, τό παιδίον Ἰησοῦς ἀνακεκλιμένο ἐπί τοῦ σταυροῦ (εἰκ. 6δ), «ὁ ἀναπεσών» κατά τή χριστολογική προφητεία τῆς Γενέσεως[14]. Ἡ ἀριστερή παράσταση ὑπενθυμίζει τά ἀποτελέσματα τῆς πτώσης καί τῆς ἁμαρτίας, ἡ δεξιά τή μακροθυμία τοῦ Κυρίου, ὁ ὁποῖος, διά τοῦ σταυρικοῦ θανάτου του, ἀπάλλαξε τόν ἄνθρωπο ἀπό τό κράτος τοῦ θανάτου.

---

9. Τό θέμα εἶναι γνωστό ἀπό τήν εἰκονογραφία τῆς Σταύρωσης (Κόντογλου Φ., *Ἔκφρασις τῆς Ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας*, τ. Α': *Τεχνολογικόν καί εἰκονογραφικόν*, Ἀθῆναι 1960, σ. 177). Περισσότερα βλ. Φλωράκης Ἀλ. Ε., *Ἡ λαϊκή λιθογλυπτική τῆς Τήνου*, ἐκδ. Φιλιππότη, Ἀθήνα 1980^2, σ. 144.

10. Παζαράς Θ. Ν., *Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καί ἐπιτάφιες πλάκες τῆς μέσης καί ὕστερης βυζαντινῆς περιόδου στήν Ἑλλάδα*, Δημοσιεύματα τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου, ἀρ. 38, Ἀθήνα 1988, σ. 95.

11. Πρβλ. Ἑβρ. στ', 18-19.

12. Γεν. β', 8,9 καί Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, [1982], "arbre", "aigle".

13. Ἐξόδ. λβ'.

14. Γεν. μθ', 9.

Καθώς ἔχουμε περάσει πλέον στήν Καινή Διαθήκη, γιά τό κάτω μέρος τῶν κατακόρυφων πλευρῶν τῆς κορνίζας ἔχουν ἐπιλεγεῖ δύο σύμβολα ἀναφερόμενα στή Θεία Εὐχαριστία. Ἀριστερά ἕνας πελεκάνος, ἔχοντας σκίσει τό στῆθος του, ταΐζει τά μικρά του μέ αἷμα, γιά νά τά κρατήσει στή ζωή ὕστερα ἀπό δάγκωμα φιδιοῦ, σύμφωνα μέ παλαιά δοξασία (εἰκ. 6γ). Ὁ συσχετισμός πρός τόν ὄφι-διάβολο καί τό ζωοποιό αἷμα τοῦ Κυρίου εἶναι καταφανής καί ἔχει ἀποτυπωθεῖ σ' ἕνα ἀπό τά ἐγκώμια τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς, τό ὁποῖο ἀποτελεῖ καί τήν ἀφετηρία τοῦ εἰκονιστικοῦ αὐτοῦ συμβόλου[15]: «Ὥσπερ πελεκάν, τετρωμένος τήν πλευράν σου, Λόγε, σούς θανόντας παῖδας ἐζώωσας, ἐπιστάξας ζωτικούς αὐτοῖς κρουνούς». Ἀνάλογος εἶναι καί ὁ συμβολισμός τῆς ἀντίστοιχης, στά δεξιά, παράστασης, ὅπου πουλιά ραμφίζουν καί τρέφονται ἀπό ἕνα μεγάλο τσαμπί σταφύλι (εἰκ. 6δ), ὅπως οἱ πιστοί τρέφονται πνευματικά ἀπό τόν οἶνο τῆς Εὐχαριστίας, τόν «βότρυν τόν πέπειρον» Χριστό.

γ) «Σταυρός» διάτρητος καί ἀμφιπρόσωπος, τύπου ἁγιασμοῦ, καί βάση σχήματος ὀρθογωνίου παραλληλεπιπέδου, μέ συνολικό ὕψος 27,5 ἑκ., ἀπό ξύλο πύξου (εἰκ. 7,8). Στή μία ὄψη τοῦ σταυροῦ εἰκονίζεται ἡ Σταύρωση, περιστοιχισμένη ἀπό σκηνές τοῦ Πάθους, καί στήν ἄλλη ἡ Ἀνάσταση, μέ σκηνές πού ἀκολούθησαν τήν ἔγερση τοῦ Κυρίου. Στήν οὐσία ἐπαναλαμβάνεται ἐδῶ ἡ «Βιογραφία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ», τό πρῶτο ἔργο πού ἐξετάσαμε, ἀλλά σέ σταυροειδῆ μορφή καί μέ πολύ μεγαλύτερη σμίκρυνση. Ἑπόμενο εἶναι, ἀφοῦ ἡ διαθέσιμη ἐπιφάνεια περιορίζεται, οἱ εἰκονογραφικές παραστάσεις στό σῶμα τοῦ σταυροῦ νά ἀποδίδονται ἁδρότερα. Ἐντούτοις, εἶναι καί πάλι φανερή ἡ ἱκανότητα τοῦ Πλατῆ στήν ἀπόδοση πολλῶν λεπτομερειῶν μέσα σέ ἐλάχιστο χῶρο.

Τό ὅλο ἔργο ἀποτελεῖται ἀπό δύο μέρη: τό ἄνω μέρος, δηλαδή τό σῶμα τοῦ σταυροῦ, σέ δύο διάτρητα κομμάτια μισοῦ πάχους, τοποθετημένα πλάτη-πλάτη καί μέ ἐνδιάμεσο φύλλο γαλάζιου χαρτιοῦ, καί τό κάτω μέρος, πού περιλαμβάνει τή λαβή καί τή βάση σέ μονοκόμματο ξύλο.

Σέ ἀμφότερες τίς ὄψεις τοῦ σώματος τοῦ σταυροῦ, οἱ εἰκονογραφικές παραστάσεις παραλλάσσουν κατά κανόνα τίς ἀντίστοιχες τοῦ προηγούμενου ἔργου (ὁπότε παρέλκει ἡ ἐπανάληψη τῆς περιγραφῆς), ἐνῶ ἡ διάταξη τῶν θεμάτων ἀκολουθεῖ πρότυπα ἀπό τήν παραδοσιακή ξυλογλυπτική: διαίρεση τῆς ἐπιφάνειας σέ ὀρθογωνικά διάχωρα (τέσσερα στήν κατακόρυφη κεραία καί δύο στήν ὁριζόντια) καί καμπυλωτές ἀποφύσεις (δέκα) στήν ἐξωτερική περίμετρο.

Ἡ ἐξελικτική πορεία τῶν γεγονότων ξετυλίγεται μέ καθοδική φορά. Ἡ ὄψη πού ἔχει ὡς κύριο θέμα τή Σταύρωση (εἰκ. 9) ἀρχίζει μέ τήν *Προσευχή* στόν κῆπο τῆς Γεθσημανῆ στήν ἄνω ἀπόφυση (ὁ Ἰησοῦς γονατιστός, ἐνώπιον ἑνός

15. Μακρής Κ., *Ἡ λαϊκή τέχνη τοῦ Πηλίου*, ἐκδ. Μέλισσα, [Ἀθήνα 1976], σ. 272, ὅπου καί ἀναφορά παραδειγμάτων ἀπό τήν ξυλογλυπτική καί τή λιθογλυπτική.

ἀγγέλου πού ὑπερίπταται) καί συνεχίζεται στά κατακόρυφα διάχωρα μέ τά ἑξῆς θέματα: τό *Μυστικό Δεῖπνο* (στό συνήθη τύπο μέ τόν Χριστό καί τούς μαθητές στήν τράπεζα τοῦ ὑπερώου), τή *Σταύρωση* (συνοδευόμενη ἀπό Δέηση, στό κεντρικό καί ὑψηλότερο διάχωρο), τήν *Ἀποκαθήλωση* καί τήν *Ταφή*. Στά διάχωρα τῆς ὁριζόντιας κεραίας εἰκονίζονται ἡ *Προδοσία τοῦ Ἰούδα* (ἀριστερά) καί ἡ *Δίκη ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου* (δεξιά). Στίς τέσσερις ἀποφύσεις πού ἐφάπτονται ἄνω καί κάτω τῆς ὁριζόντιας κεραίας εἰκονίζονται οἱ *Εὐαγγελιστές* μέ τά σύμβολά τους, ἐνῶ σ' ἐκεῖνες πού προεκτείνουν τά ἄκρα της, ὁ *Καλός Ποιμήν* σέ δύο διαδοχικές φάσεις: ἀριστερά ὁ Ἰησοῦς μέ τό ποιμενικό ραβδί ἀναζητεῖ τό ἀπολωλός πρόβατο· δεξιά τό ἔχει βρεῖ καί τό φέρνει στόν ὦμο. Οἱ δύο χαμηλότερες ἀποφύσεις, κοντά στή βάση τῆς κατακόρυφης κεραίας, περικλείουν, σέ ἀντιπαράθεση, τόν Ἀδάμ καί τήν Εὔα μετά τήν παρακοή (*Ἡ ἐκδίωξη τῶν Πρωτοπλάστων*) καί, τέλος, ἐκείνη τῆς βάσης τό *Κρανίο τοῦ Ἀδάμ*, στή συνήθη θέση κάτω ἀπό τό σταυρό, πού δηλώνει τή σωτηρία τοῦ ἀνθρώπινου γένους.

Ἀνάλογα ἀναπτύσσεται ἡ σύνθεση καί στήν ἄλλη ὄψη τοῦ σταυροῦ, ὅπου τό κύριο θέμα στό κεντρικό διάχωρο εἶναι ἡ *Ἀνάσταση* (εἰκ. 10). Στά ἄλλα διάχωρα τῆς κατακόρυφης κεραίας εἰκονίζονται (ἀπό πάνω πρός τά κάτω) ἡ *Τράπεζα εἰς Ἐμμαούς* (ὁ ἀναστημένος Ἰησοῦς, ἀνάμεσα στούς δύο μαθητές, εὐλογεῖ τόν ἄρτο), ἡ *Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ* καί ἡ *Ἀνάληψη*, ἐνῶ στά διάχωρα τῆς ὁριζόντιας κεραίας τό *«Μή μου ἅπτου»* (ἡ Μαρία Μαγδαληνή, μέσα στόν κῆπο, πέφτει στά γόνατα ἀναγνωρίζοντας τόν Κύριο) καί οἱ *Μυροφόρες πρό τοῦ μνημείου* (μέ τόν ἄγγελο νά τούς δίνει τό χαρμόσυνο ἄγγελμα). Κατ' ἀντιστοιχία ἐπίσης, οἱ τέσσερις ἀποφύσεις ἄνω καί κάτω τῆς ὁριζόντιας κεραίας εἰκονίζουν τούς *Δώδεκα Ἀποστόλους* (ἀνά τρεῖς σέ κάθε ἀπόφυση), ἐνῶ ἐκεῖνες πού προεκτείνουν τά ἄκρα της δύο διαδοχικές φάσεις ἀπό τήν *Ἐμφάνιση τοῦ Κυρίου στή λίμνη τῆς Τιβεριάδας* (ἀριστερά, ὁ Ἰησοῦς στήν πλώρη τοῦ πλοίου πρίν ἀπό τή θαυματουργική ἁλιεία καί δεξιά ὁ Πέτρος πού τραβᾶ μέ δυσκολία στή στεριά τό κατάφορτο ἀπό ψάρια πλοῖο). Καί ἐδῶ, οἱ δύο χαμηλότερες ἀποφύσεις, κοντά στή βάση τῆς κατακόρυφης κεραίας, περικλείουν μορφές σέ ἀντιπαράθεση, τόν Ἀρχάγγελο Γαβριήλ καί τήν Παρθένο (*Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου*). Τή θεματολογία αὐτοῦ τοῦ τμήματος κλείνουν οἱ ἀποφύσεις τῆς κορυφῆς καί τῆς βάσης, ἐπάνω μέ τήν *Ἁγία Τριάδα* καί κάτω μέ τό *Ἅγιο Ποτήριο*, ἀπό τό ὁποῖο ἀναδύεται μικρός σταυρός.

Τό μονοκόμματο κάτω μέρος περιλαμβάνει, ὅπως ἀναφέρθηκε, τή λαβή καί τή βάση, ἀμφότερες περίοπτες. Ἡ λαβή (εἰκ. 11) στήν πάνω ἀπόληξή της, ὅπου ἐπιστηρίζεται ὁ διάτρητος σταυρός, εἶναι διαμορφωμένη σέ σφαίρα. Κάτω ἀπό ἕναν ραβδωτό τρουλίσκο, πού προβάλλεται μέ μία ἐγκοπή, ἀναπτύσσεται περιμετρικά μιά πρώτη ζώνη, μέ μορφές ὀχτώ προφητῶν σέ διαπλεκόμενους κύκλους. Στή συνέχεια, ἡ λαβή λεπταίνει, κοσμημένη μέ δέσμη

λογχοειδῶν φύλλων συγκρατημένων ἀπό δακτύλιο, γιά νά φαρδύνει καί πάλι σέ πιατοειδές πέλμα. Τό χεῖλος τοῦ πέλματος κοσμεῖται, ἐπίσης περιμετρικά, ἀπό μιά δεύτερη ζώνη, αὐτή τή φορά μέ μορφές εἴκοσι τεσσάρων ἁγίων.

Σύμφυτη μέ τή λαβή εἶναι ἡ ὑποκείμενη παραλληλεπίπεδη βάση. Ἀποτελεῖται ἀπό ἕναν κοσμημένο κύβο, πλευρᾶς 6,3 ἑκ., πού συμπληρώνεται, ἐπάνω, ἀπό διπλή κορνίζα (ἡ πρώτη μέ ρομβωτούς ἀστράγαλους, ἡ δεύτερη μέ σταγόνες καί φύλλα) καί, κάτω, ἀπό τρεῖς ἀκόσμητες βαθμίδες. Ἕνα ἀνεξάρτητο τμῆμα μέ δύο ἐγκοπές, ἀλλά ἀπό ὅμοιο ξύλο, ἔχει προσαρμοστεῖ κάτω ἀπό τίς βαθμίδες, μέ σκοπό νά προσθέσει ὕψος στό ἔργο.

Οἱ τέσσερις ὄψεις τοῦ κύβου τῆς βάσης κοσμοῦνται μέ σύμβολα τοῦ Πάθους καί τῆς Ἀνάστασης, τοποθετημένα σέ κύκλους, ἕναν ἐπίκεντρο καί τέσσερις μικρότερους ἀνακομβούμενους, πού ἀνακαλοῦν μεσοβυζαντινά πρότυπα. Τό περιγεγραμμένο τετράγωνο περιβάλλεται ἀπό «σχοινίον» καί ἀπό φαρδιά μπορντούρα καρδιόσχημων φύλλων. Ἀνά πλευρά, τά εἰκονιζόμενα σύμβολα εἶναι τά ἑξῆς:

Ὄψη κάτω ἀπό τή Σταύρωση (εἰκ. 12α): στόν κεντρικό κύκλο, ἡ ρήση ΤΕΤΕΛΕΣΤΑΙ μέσα σέ κλάδους δάφνης, μέ ἄστρο καί σταυρό στήν κορυφή· στούς τέσσερις μικρότερους ἀνακομβούμενους κύκλους, τό ἀκάνθινο στεφάνι, ἡ ἐπιγραφή ΙΝΒΙ, ἡ λόγχη καί ὁ σπόγγος, τό δοχεῖο μέ τό ὁποῖο «ἔνιψε τάς χεῖρας του» ὁ Πιλάτος.

Ὄψη πρός τά ἀριστερά τῆς Σταύρωσης (εἰκ. 12β): στόν κεντρικό κύκλο, σκάλα τοποθετημένη χιαστί μέ λόγχη καί σπόγγο· στούς τέσσερις μικρότερους κύκλους, ὁ ἀλέκτωρ τῆς ἄρνησης τοῦ Πέτρου, ἡ κολόνα τῆς φραγγέλωσης (μέ φραγγέλιο καί ράβδο χιαστί), ἡ κόκκινη χλαμύδα τοῦ ἐμπαιγμοῦ, τά τριάκοντα ἀργύρια τῆς προδοσίας (σέ πουγκί).

Ὄψη πρός τά δεξιά τῆς Σταύρωσης (εἰκ. 12γ): στόν κεντρικό κύκλο, ἡ κολόνα τῆς φραγγέλωσης, μέ φραγγέλιο καί ράβδο χιαστί· στούς τέσσερις μικρότερους κύκλους, σκάλα, οἱ τρεῖς σταυροί τοῦ Γολγοθᾶ, σφυρί καί τανάλια, τά καρφιά τοῦ σταυροῦ.

Ὄψη κάτω ἀπό τήν Ἀνάσταση (εἰκ. 12δ): στόν κεντρικό κύκλο, ὁ κενός τάφος καί τά ὀθόνια· στούς τέσσερις μικρότερους κύκλους, ὁ ἥλιος πού ἀνατέλλει («λίαν πρωί τῆς μιᾶς σαββάτων»), τό δοχεῖο μέ τά ἀρώματα τῶν Μυροφόρων, οἱ σπασμένες πύλες τοῦ Ἅδη, καί τά λυμένα δεσμά τῶν νεκρῶν.

δ) «Ἅγιος Γεώργιος ἤ Ἅγιος Δημήτριος» (εἰκ. 13α). Μικρή εἰκόνα 8 x 4,8 ἑκ., ἀπό ξύλο πύξου, μέ κορνίζα ἀπό ξύλο ἀγριαχλαδιᾶς (συνολικές διαστάσεις 13 x 10,5 x 4,2 ἑκ.). Ἐντός κυκλικοῦ μεταλλίου (εἰκ. 13β) εἰκονίζεται στρατιωτικός ἅγιος, μέ ἐξωτερικές ἀποκλίνουσες γλυφές ἐν εἴδει δόξας. Ὄρθιος ἀπό τά γόνατα καί πάνω καί στραμμένος ἐλαφρῶς πρός τά ἀριστερά, φορᾶ πανοπλία καί κρατᾶ στό δεξί του χέρι μεγάλο λατινικό σταυρό καί στό

ἀριστερό χαμηλωμένη τήν ἀσπίδα του. Πίσω παριστάνονται, μέ ἐπιπεδόγλυφη καί διάτρητη τεχνική, τεῖχος καί οἰκοδομήματα. Πρόκειται γιά τόν Ἅγιο Γεώργιο ἤ τόν Ἅγιο Δημήτριο. Γιά τόν πρῶτο ἀναφέρονται δύο ἀπεικονίσεις, διαφορετικές ἀπ' αὐτήν, φιλοτεχνημένες ἐπίσης ἀπό τόν Πλατή[16].

Ἡ ἀκόσμητη κορνίζα, πού περιβάλλει τήν εἰκόνα, φέρει πάνω καί κάτω διπλοκάμπυλα πτερύγια καί στήν κορυφή σταυρό ἐπί σφαίρας.

Ὁ Ἰωάννης Πλατής ὑπῆρξε, ὅπως ἀναφέρθηκε στήν ἀρχή, καί χαράκτης. Στήν Ἔκθεση Εἰκόνων καί Κειμηλίων τοῦ Πανελληνίου Ἱεροῦ Ἱδρύματος Εὐαγγελιστρίας Τήνου, μαζί μέ τά ξυλόγλυπτά του, ἐκτίθενται καί δύο ἀδημοσίευτες χαλκογραφικές πλάκες του, προερχόμενες ἀπό τήν ἴδια δωρεά. Σέ ἄλλη πτέρυγα τῆς ἴδιας ἔκθεσης εἶναι ἀναρτημένες, χωρίς νά ταυτίζονται, καί οἱ τυπωμένες ἀπό αὐτές τίς πλάκες χαλκογραφίες. Ἡ μία, ἐνυπόγραφη καί χρονολογημένη (1857), εἰκονίζει τήν Παναγία τοῦ Κύκκου καί ἔχει δημοσιευτεῖ[17], συσχετίζεται ὅμως τώρα καί μέ τήν πλάκα της (εἰκ. 14α,β). Ἡ ἄλλη (1858), ἀνυπόγραφη καί ἀταύτιστη, εἰκονίζει τόν Ἅγιο Ἰάκωβο τόν Ἀδελφόθεο (εἰκ. 15α,β) καί δημοσιεύεται μέ τήν εὐκαιρία ἐδῶ[18], μαζί μέ τίς δύο πλάκες[19].

---

16. Βλ. προηγουμένως, σημ. 8.

17. Παπαστράτου Ντόρη, *Χάρτινες εἰκόνες. Ὀρθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά, 1665-1899*, τ. II, Ἀθήνα 1986, σ. 509 (ἀρ. 543)· Δελατόλας Στ., ὅ.π., σσ. 32-33. Ὁ Εὐαγγελιστής Λουκᾶς, μέ τό κεφάλι σκυμμένο σέ ἔνδειξη σεβασμοῦ, προσφέρει στήν Παναγία τήν εἰκόνα της πού ὁ ἴδιος ζωγράφισε. Ἐκείνη, μέ ὑψωμένα τά χέρια, εὐλογεῖ, ἐνῶ πίσω της στέκεται, ἐπίσης σεβίζοντας, ὁ Ἰωάννης. Σέ δεύτερο ἐπίπεδο εἰκονίζονται τρεῖς γυναικεῖες μορφές καί, πίσω, ἐσωτερικός χῶρος τῆς Μονῆς Κύκκου τῆς Κύπρου. Τό 1857 πού φιλοτεχνήθηκε ἡ χαλκογραφία αὐτή, ὁ Πλατής ἦταν ἀκόμη σπουδαστής τοῦ Σχολείου τῶν Τεχνῶν. Κάτω ἀπό τό πλαίσιο ἀναγράφεται: στό κέντρο, Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΚΥΚΚΟΥ / *Ἔργον α΄ 1857*· ἀριστερά, *Ἐχαλκοχαράχθη ὑπό Ἰωάννου Γ. Πλατύ*· δεξιά, *Δαπάνη Ἰωάννου Γ. Πλατύ*. Ἀποτελεῖ ἐπανάληψη ἄλλης χαλκογραφίας, τοῦ ἔτους 1848, πού ἐπίσης ὑπάρχει στή συλλογή τῆς Παναγίας Τήνου. Ἡ Παπαστράτου (ὅ.π.) δίνει ἐσφαλμένα ὡς χρονολογία τῆς ἐπιγραφῆς τό ἔτος 1851.

18. *Ὁ Ἅγιος / Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος*, ὅπως ἀναγράφεται στόν τίτλο τῆς εἰκόνας πάνω δεξιά, εἰκονίζεται ὄρθιος καί μετωπικός, σέ πλακόστρωτο δάπεδο. Κρατᾶ ἀνοιχτό εἰλητάριο, πένα καί μελανοδοχεῖο. Στό εἰλητάριο ἀναγράφεται ὁ πρῶτος στίχος τῆς καθολικῆς ἐπιστολῆς του *(Ἰάκω-/βος Θεοῦ / κ(αί) Κυ-/ρίου Ἰ-/ησοῦ / Χριστοῦ / δοῦλος / ταῖς δώ/δεκα / φυλαῖς / ταῖς ἐν / τῇ δια-/σπορᾷ)*, γιά τή συγγραφή τῆς ὁποίας φωτίζεται ἀπό τό ἀκτινοβόλο τρίγωνο τοῦ Θεοῦ, πρός τό ὁποῖο ἀτενίζει. Πίσω του περίβολος καί στό βάθος δέντρα καί κτίρια. Ὁλόγυρα, γραμμική μπορντούρα καί κάτω ἀπ' αὐτήν τό ἐπίγραμμα: *Ἐπιστολῆς σου, τούς ἀναγνώστας σκέπε / Ὦ Ἰάκωβε, κασίγνητε Κυρίου.* Τό ἔργο ταυτίζεται καί ἀποδίδεται πλέον στόν Ἰω. Πλατή ἀπό τή χαλκογραφική πλάκα του. Ἡ χρονολόγησή του προκύπτει ἀπό τήν πληροφορία ὅτι τό 1858, στόν καλλιτεχνικό διαγωνισμό τοῦ Σχολείου τῶν Τεχνῶν, στό μάθημα τῆς Χαλκογραφίας μέ θέμα «Ὁ Ἀπόστολος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος», ὁ Πλατής ἀπέσπασε τό δεύτερο βραβεῖο μετά τόν Ν. Γύζη: *Πανδώρα* 9 (1858), σ. 102 = Δελατόλας Στ., ὅ.π., σ. 30.

19. Διαστάσεις πλακῶν: *Ἡ Παναγία τοῦ Κύκκου* 30,8 x 27 έκ., *Ὁ Ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀ-*

Στό μικροξυλογλυπτικό του ἔργο, ὁ Ἰωάννης Πλατής ἀκολουθεῖ τήν ὀρθόδοξη θεματολογία, μέ σχετική ἐλευθερία ὡς πρός τήν ἐπιλογή ἐπιμέρους λεπτομερειῶν καί συμβόλων, ἐνίοτε προερχόμενων ἀπό τή λαϊκή παράδοση. Ἀντίθετα, ὅσον ἀφορᾶ τήν ἀπόδοση τῶν θεμάτων, εἶναι φανερό τό δυτικότροπο ὕφος, σύμφωνο ἄλλωστε μέ τή γενικότερη τάση τῆς ἐποχῆς. Ἀρετές πού χαρακτηρίζουν τήν τέχνη του εἶναι ἡ συνθετική ἱκανότητα, ἡ κομψότητα, ἡ ἀκρίβεια τῶν ἀναλογιῶν καί ἡ λεπτή ἐργασία. Ἀπό τήν ἄποψη τῆς τεχνικῆς, σκαλίζει τίς μορφές σέ πολλά ἐπάλληλα ἐπίπεδα, ἐξασφαλίζοντας προοπτικό βάθος καί ἀναδεικνύοντας τό ἀνάγλυφο. Ὁσάκις συνδυάζει περισσότερα εἴδη ξύλου (ἀγριαχλαδιά, πύξο, καρυδιά), πετυχαίνει ἐπιπλέον νά διαφοροποιεῖ τό ἔργο καί χρωματικά, χαρίζοντάς του δυναμική ἐναλλαγή, μέ κριτήρια ὄχι μόνο αἰσθητικά ἀλλά καί τεχνικά. Δικαίως λοιπόν συγκαταριθμεῖται μεταξύ τῆς πλειάδας τῶν ἄξιων Τηνίων καλλιτεχνῶν. Μέ τό ἔργο του διευρύνει τή λαμπρή τοπική παράδοση, πού δέν ἐκτείνεται μόνο στή γλυπτική τοῦ μαρμάρου καί τή ζωγραφική ἀλλά καί στή γλυπτική τοῦ ξύλου[20].

δελφόθεος 29,2 x 21 ἑκ.

20. Γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς τοπικῆς ξυλογλυπτικῆς βλ. τό κεφάλαιο «Τό ξύλο στό τεχνικό περιβάλλον τῆς Τήνου», στό: Ἀλ. Ε. Φλωράκης, *Προβιομηχανική ἐπιπλοποιία καί σύγχρονη χειροτεχνία. Ἡ περίπτωση τοῦ Πύργου Τήνου* (διδακτορική διατριβή), Ἐθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνεῖο, Ἀθήνα 2004, σσ. 53-99 (καί ὑπό ἔκδοση ἀπό τό Πολιτιστικό Ἵδρυμα Ὁμίλου Πειραιῶς).



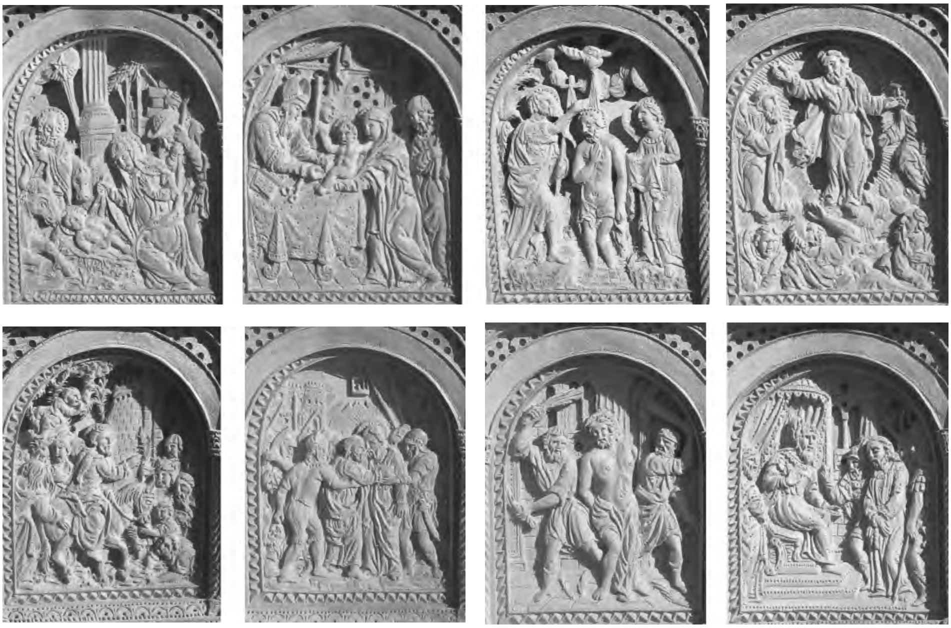
Εἰκ. 1. Ἡ *Ἁγία Τριάδα ἤ Καινή Διαθήκη ἤ Βιογραφία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ.*



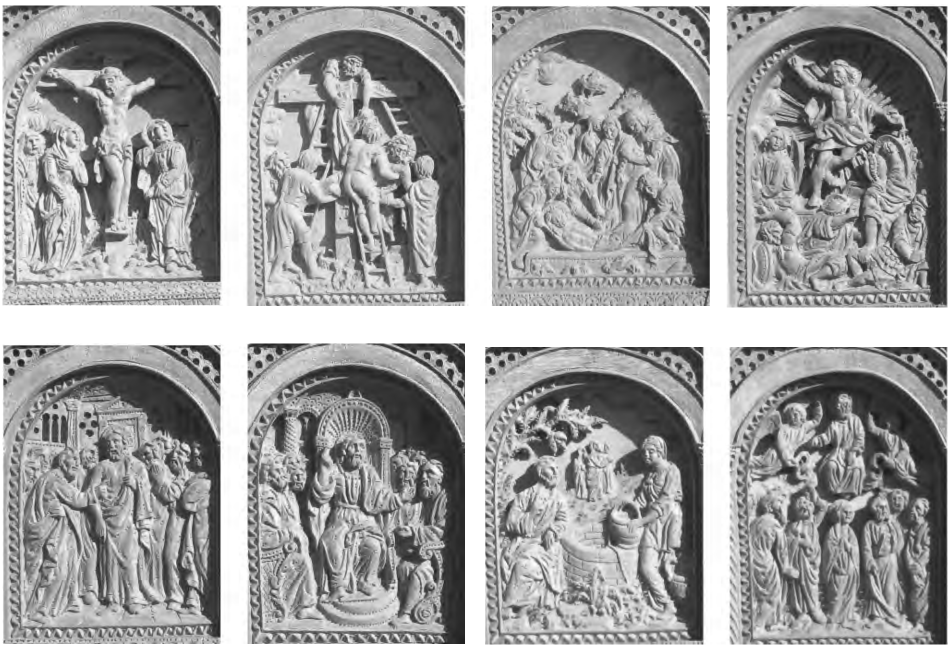
Εἰκ. 2α. Τό κεντρικό τμῆμα τῆς εἰκ. 1.



Εἰκ. 2β. Τμῆμα ἀπό τήν κορνίζα τῆς εἰκ. 1.



Εἰκ. 3α-η. Εἰκονίδια τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου ἀπό τήν εἰκ. 1.



Εἰκ. 3θ-ιστ. Εἰκονίδια τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου ἀπό τήν εἰκ. 1.

Εἰκ. 4.
Ἡ *Σταύρωση*.

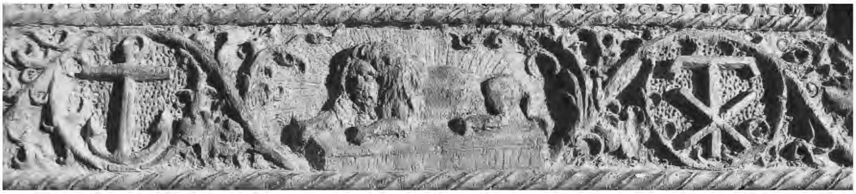




Εἰκ. 5.
Τό κεντρικό τμῆμα τῆς εἰκ. 4.



Εἰκ. 6α. Ἄνω τμῆμα τῆς κορνίζας τῆς εἰκ. 4.



Εἰκ. 6β. Κάτω τμῆμα τῆς κορνίζας τῆς εἰκ. 4.



Εἰκ. 6γ. Ἀριστερό τμῆμα τῆς κορνίζας τῆς εἰκ. 4.



Εἰκ. 6δ. Δεξιό τμῆμα τῆς κορνίζας τῆς εἰκ. 4.



Εἰκ. 7, 8.
Σταυρός διάτρητος καί ἀμφιπρόσωπος.
Οἱ δύο ὄψεις.





Εἰκ. 9.
Τό ἄνω τμῆμα τῆς εἰκ. 7.
Ἡ ὄψη μέ τή *Σταύρωση*.



Εἰκ. 10. Τό ἄνω τμῆμα τῆς εἰκ. 8.
Ἡ ὄψη μέ τήν *Ἀνάσταση*.



Εἰκ. 11. Ἡ λαβή τοῦ σταυροῦ
τῆς εἰκ. 7, 8.



Εἰκ. 12α-δ.
Οἱ τέσσερις ὄψεις
τοῦ κύβου
τῆς βάσης
τῆς εἰκ. 7, 8.





Εἰκ. 13α,β. *Ἅγιος Γεώργιος ἢ Ἅγιος Δημήτριος καί λεπτομέρεια.*



Εἰκ. 14α,β. Ἡ *Παναγία τοῦ Κύκκου*. Χαλκογραφία καὶ χαλκογραφικὴ πλάκα.



Εἰκ. 15α,β. Ὁ *Ἅγιος Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος*. Χαλκογραφία καί χαλκογραφική πλάκα.

ΙΣΤΟΡΙΑ –
ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ – ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Χρήστος Χ. Καρύδης, Αριστοτέλης Σακελλαρίου, Μυρτώ Νικολαΐδη

ΠΡΟΛΗΠΤΙΚΗ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΩΝ

Τα εκκλησιαστικά αντικείμενα, όπως είναι οι εικόνες, οι μικροτεχνίες ξυλόγλυπτων και μεταλλικών αντικειμένων, καθώς και τα λειτουργικά υφάσματα, μπορούν να διατηρηθούν στην αρχική τους κατάσταση ή έστω με μια μικρή, αναπόφευκτη φθορά που προκαλεί το πέρασμα του χρόνου, εάν ο υπεύθυνος της συλλογής ακολουθήσει μερικούς από τους βασικούς κανόνες της προληπτικής συντήρησης των έργων τέχνης. Τα αντικείμενα αυτά που πέρα από τη χρηστικότητά τους στη λατρευτική ζωή φέρουν και θρησκευτικούς συμβολισμούς, ενίοτε λόγω της συγκεκριμένης χρήσης τους αλλά και των ακατάλληλων συνθηκών διαφύλαξής τους, παρουσιάζουν ανάλογες φθορές.

Εισαγωγή

Η ανακοίνωση αυτή αναφέρεται στην προληπτική συντήρηση εκκλησιαστικών αντικειμένων που δεν χρησιμοποιούνται πια, αλλά φυλάσσονται σε σκευοφυλάκια (εικ. 1). Στόχος και προσδοκία της εισηγήσεως είναι να παρουσιαστούν οι τρόποι με τους οποίους ο υπεύθυνος μιας συλλογής θα μπορέσει να την προφυλάξει από τις φθορές που προκαλούν διάφοροι παράγοντες, άρα να την διαφυλάξει μέσα στο πέρασμα του χρόνου.

Ξεκινώντας με τη διατύπωση των τριών ορισμών διατήρησης αντικειμένων όπως είναι η αποκατάσταση (*restoration*), η συντήρηση (*conservation*) και η προληπτική συντήρηση (*preventive conservation*), στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε στο ρόλο της τελευταίας, μιας «σύγχρονης» πλέον μεθόδου σε επιστημονικό επίπεδο, εφόσον προκύπτει ως εξέλιξη των δύο προηγουμένων.

Συγκεκριμένα, είναι η μέθοδος που δεν επεμβαίνει άμεσα στα ίδια τα αντικείμενα όπως οι δύο προηγούμενες μέθοδοι, αλλά τα προφυλάσσει από τους παράγοντες που προκαλούν τις φθορές και στοχεύει στη δημιουργία των κατάλληλων συνθηκών, έτσι ώστε τα αντικείμενα να διατηρηθούν ακέραια.

Στη συνέχεια, αναφέρονται οι παράγοντες και τα είδη των φθορών που προσβάλλουν τα εκκλησιαστικά αντικείμενα, όπως είναι οι μηχανικές φθορές (ρηγ-

ματώσεις, απώλειες υλικών, ρωγμές κ.ά.), οι φυσικές φθορές (φουσκώματα και κρακελαρίσματα σε ζωγραφικά έργα κ.ά.) και τέλος οι χημικές φθορές (φωτολυτικές διαδικασίες, μικροοργανισμοί κ.ά.), αφού πρώτα γίνει μια αναφορά στα υλικά κατασκευής τους. Τέλος, η εισήγηση αυτή θέτει τις βάσεις για έναν ηθικό προβληματισμό που εύλογα προκύπτει, όταν τέτοιου είδους ιερά αντικείμενα χρειάζεται να διατηρηθούν.

Διεθνείς ορισμοί διατήρησης

Η διατήρηση περιλαμβάνει τρεις συνυφασμένους αλλά ξεχωριστούς όρους όπως ορίζονται από Διεθνείς Οργανισμούς:

Αποκατάσταση (*restoration*): είναι η διαδικασία που περιλαμβάνει τη λήψη μέτρων, για να δοθεί όσο γίνεται καλύτερα σε ένα αντικείμενο που έχει υποστεί φθορά ή βλάβη η αρχική μορφή του με την ελάχιστη δυνατή θυσία της αισθητικής και της ιστορικής ακεραιότητάς του. Η επέμβαση πρέπει να είναι ορατή με γυμνό μάτι ύστερα από προσεκτική παρατήρηση (ICOM- Ελληνικό Τμήμα).

Συντήρηση (*conservation*): είναι όλες οι ενέργειες που στοχεύουν στη διαφύλαξη και την ιστορική ερμηνεία της πολιτιστικής κληρονομιάς για το μέλλον (Μετάφραση ICON).

Προληπτική Συντήρηση (*preventive conservation*): περιλαμβάνει τις έμμεσες ενέργειες για την επιβράδυνση ή την αποτροπή της φθοράς, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για τη διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς. Η προληπτική συντήρηση αποσκοπεί στη σωστή μεταχείριση, μεταφορά, χρήση, αποθήκευση και έκθεση των αντικειμένων. Ενδέχεται επίσης να περιλαμβάνει ζητήματα κατασκευής πιστών αντιγράφων ώστε να διατηρηθούν τα αυθεντικά έργα τέχνης (Μετάφραση E.C.C.O).

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η προληπτική συντήρηση[1] (*preventive conservation*) είναι μια «παθητική» μέθοδος διατήρησης, που στοχεύει να προλάβει ή να αναχαιτίσει τους παράγοντες αυτούς που προκαλούν φθορές στα αντικείμενα, ώστε η επέμβαση στα ίδια τα αντικείμενα να είναι όσο το δυνατό μικρότερη.

Ο ρόλος της προληπτικής συντήρησης

Η προληπτική συντήρηση στοχεύει στη διατήρηση των αντικειμένων αποτρέποντας, μέσα από τη δημιουργία κατάλληλων περιβαλλοντικών συνθη-

---

1. Βλ. επίσης σχετικά για την προληπτική συντήρηση υφασμάτινων έργων τέχνης, Καρύδης, Χ. 2006:11.

κών, την περαιτέρω φθορά τους. Άρα η δημιουργία ενός σταθερού περιβάλλοντος (χωρίς απότομες εναλλαγές στη θερμοκρασία και την υγρασία), η σωστή μεταφορά και μεταχείριση, ο κατάλληλος τρόπος αλλά και τα συμβατά με τα αντικείμενα υλικά αποθήκευσης και έκθεσής τους (*ancillary materials*), είναι οι βασικοί κανόνες που εφαρμόζονται στην προληπτική συντήρηση.

Περιληπτικά, ο σωστός έλεγχος της σχετικής υγρασίας (RH), της θερμοκρασίας (T), της ακτινοβολίας (UV), των ατμοσφαιρικών ρύπων με ειδικά όργανα μετρήσεως (π.χ. αφυγραντήρες, ιονιστές κ.ά.), της εισβολής από μικροοργανισμούς και βακτήρια, καθώς και των οξέων που αποβάλλονται από τα υλικά κατασκευής των προθηκών (VOC), είναι απαραίτητος σε όλους τους αποθηκευτικούς και εκθεσιακούς χώρους ενός μουσείου ή σκευοφυλακίου. Η συχνή καθαριότητα των χώρων αυτών είναι κι αυτή μέρος της σωστής διαφύλαξής τους[2]. Μέτρα προφύλαξης είναι απαραίτητο να ληφθούν για τη διάσωση των αντικειμένων από σεισμούς, πλημμύρες, πυρκαγιές, βανδαλισμούς, και τον ανθρώπινο παράγοντα. Έχει παρατηρηθεί ότι τα εκκλησιαστικά αντικείμενα που βρίσκονται μέσα σε Ναούς κινδυνεύουν κυρίως από τις εναποθέσεις ρύπων που προέρχονται από τα κεριά και τα καντήλια. Η καύση του λαδιού και των κεριών από παραφίνη προκαλεί μεγάλη συσσώρευση λιπαρής αιθάλης και η χρήση τους πρέπει να αποφεύγεται.

Υλικά κατασκευής

Για να μελετήσουμε το πόσο επιρρεπές είναι ένα αντικείμενο στους διάφορους παράγοντες φθοράς, θα πρέπει καταρχάς να γνωρίζουμε τα υλικά κατασκευής του.

Τα υλικά κατασκευής των αντικειμένων χωρίζονται σε δύο κύριες κατηγορίες που αποτελούν τα οργανικά και τα ανόργανα υλικά. Οργανικά ορίζουμε τα υλικά που έχουν προέλθει από ζωικές και φυτικές πρώτες ύλες. Όλα τα οργανικά υλικά έχουν ως κοινό γνώρισμα ότι περιέχουν στη χημική τους σύσταση μόρια άνθρακα. Στην κατηγορία οργανικά υλικά συγκαταλέγονται και οι συνθετικές ύλες που είναι προϊόντα επεξεργασμένων οργανικών υλών (Wilkins, 1992:19). Ανόργανα υλικά είναι αυτά που έχουν προέλθει από μη ζώντες οργανισμούς (π.χ. ορυκτά επεξεργασμένα ή μη).

Από τις δύο κύριες κατηγορίες οργανικών και ανόργανων υλικών προκύπτουν οι εξής υποκατηγορίες: στα οργανικά υλικά συγκαταλέγονται το ξύλο, το δέρμα, το χαρτί, η περγαμηνή, το ύφασμα, το οστό, το πλαστικό, οι ρητίνες, το κεχριμπάρι, τα φτερά, το κοράλλι κ.ά., ενώ στα ανόργανα το μέταλλο,

---

2. Βλ. σχετικά The National Trust: 2006.

η πέτρα, το κεραμικό/πορσελάνη, το γυαλί κ.ά.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στις περισσότερες περιπτώσεις τα αντικείμενα δεν είναι κατασκευασμένα από ένα και μόνο υλικό, αλλά πρόκειται για μεικτές κατασκευές που αποτελούνται από δύο ή και περισσότερα υλικά.

Παράγοντες φθοράς

Για να εντοπίσουμε και να κατανοήσουμε τα αίτια που ένα αντικείμενο έχει υποστεί κάποιο είδος φθοράς, θα χωρίσουμε τους παράγοντες στις ακόλουθες κατηγορίες:

Υγρασία και θερμοκρασία: Απότομες εναλλαγές και ακραίες τιμές αποτελούν σημαντικό αίτιο φθοράς. Οι δύο όροι σχετίζονται μεταξύ τους διότι η θερμοκρασία επηρεάζει τις τιμές της σχετικής υγρασίας. Η υγρασία εκφράζεται με δύο διαφορετικές τιμές: την απόλυτη υγρασία (AH) και τη σχετική υγρασία (RH). Η απόλυτη υγρασία (AH) εκφράζει την ποσότητα του νερού που υπάρχει σε ένα χώρο. Η σχετική υγρασία (RH) εκφράζει το ποσοστό των υδρατμών σε ένα χώρο, σε σχέση με τη μέγιστη ποσότητα υδρατμών που μπορεί να παραμείνει αέρια στον ίδιο χώρο σε σταθερή θερμοκρασία. Αυτό σημαίνει ότι με τις εναλλαγές της θερμοκρασίας η τιμή της σχετικής υγρασίας αλλάζει, ακόμη και εάν μιλάμε για την ίδια ποσότητα νερού[3]. Στον τομέα της προληπτικής συντήρησης, οι τιμές της σχετικής υγρασίας (RH) μας πληροφορούν κατά πόσο η υγρασία του χώρου επηρεάζει τα αντικείμενα (εικ.2).

Ακτινοβολία: Κυρίως οι υπεριώδεις (UV), οι υπέρυθρες (IR) καθώς και το ορατό φως αποτελούν σημαντικούς παράγοντες φθοράς, ιδιαίτερα δε σε αντικείμενα που είναι κατασκευασμένα από οργανικά υλικά, όπως το ύφασμα και το χαρτί, και που θεωρούνται πιο ευαίσθητα. Πρόκειται για μια μορφή ενέργειας που επιδρά στα αντικείμενα με τους εξής τρόπους: α) Σπάει τις μοριακές δομές κάποιων υλικών με εντονότερη τη δράση της (UV) στα οργανικά υλικά και β) λειτουργεί ως καταλύτης για τη δράση άλλων παραγόντων διάβρωσης όπως η φωτοοξείδωση, δηλαδή συντελεί στην ένωση οξυγόνου με τα μόρια της ύλης του αντικειμένου.

Ρύπανση: Η ρύπανση είναι παρούσα σε μορφή αέριων (π.χ. βιομηχανικοί ρύποι), ή σωματιδίων (π.χ. μόρια σκόνης). Η ρύπανση επηρεάζει το αντικείμενο χημικά (δημιουργώντας ενώσεις ή λύνοντας μοριακούς δεσμούς) και μηχανικά (π.χ. φθορά με την τριβή)[4]. Επίσης, ορισμένοι αναγνωρίζουν και τον ήχο ως είδος ρύπανσης σε μορφή ενέργειας (π.χ. κραδασμοί).

3. Βλ. σχετικά Cronyn 2005: 33.

4. Βλ. σχετικά Hatchfield: 2002.

Βιολογικοί παράγοντες: Περιλαμβάνουν τους ζωντανούς οργανισμούς, όπως τους μικροοργανισμούς (μύκητες, βακτήρια, λειχήνες), τα φυτά και τα ζώα (έντομα, τρωκτικά, κ.ά.). Δρουν στα αντικείμενα με καταστρεπτικές συνέπειες είτε με το να τρέφονται από αυτά, είτε με το να εκκρίνουν βλαβερές ουσίες. Οι βιολογικοί παράγοντες είναι περισσότερο επιβλαβείς στα οργανικά υλικά[5].

Ανθρώπινη δραστηριότητα: Χωρίζεται σε εκούσια, όπως κλοπή, βανδαλισμός ή παράνομο εμπόριο[6], και σε ακούσια, όπως αμέλεια ή επεμβάσεις, οι οποίες, ενώ έχουν ως σκοπό τη διατήρηση, τη βελτίωση και την αισθητική αποκατάσταση του αντικειμένου, προκαλούν μεγαλύτερες ζημιές στο αντικείμενο αλλοιώνοντας τις περισσότερες φορές την ιστορική του αξία ή απαλείφοντας τελείως την ιστορική μαρτυρία που αυτό φέρει. Επίσης η υπερβολική ή λανθασμένη χρήση του αντικειμένου μπορεί να προκαλέσει μη αντιστρέψιμες φθορές.

Εκθεσιακά-Αποθηκευτικά Υλικά (*Ancillary Materials*): Υλικά που έχουν χρησιμοποιηθεί μέσα σε προθήκη ή στον αποθηκευτικό χώρο και έρχονται σε άμεση ή έμμεση επαφή με το αντικείμενο. Τα υλικά αυτά ενδέχεται να προσβάλουν το έργο τέχνης είτε μηχανικά (π.χ. εκδορές, τριβή), είτε χημικά (αναθυμιάσεις και μεταφερόμενες δραστικές ουσίες VOCs)[7].

Καταστροφές: Στην Ελλάδα τα αντικείμενα απειλούνται κυρίως από σεισμούς[8], πυρκαγιές και τοπικές πλημμύρες.

Ενδογενείς παράγοντες: Αποτελούν τα αίτια φθοράς που προκαλούνται από τη διαδικασία κατασκευής του αντικειμένου ή την ασυμβατότητα των υλικών που το αποτελούν.

Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παράγοντες φθορών τις περισσότερες φορές δρουν σε συνδυασμό και πολύ σπάνια μεμονωμένα.

Είδη φθορών

Πολλοί μελετητές χωρίζουν τα είδη των φθορών σε τρεις κατηγορίες για να προσδιορίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια την ποιότητα της καταστροφής που προκαλείται στα αντικείμενα. Έτσι, οι φθορές χωρίζονται σε: φυσικές, χημικές και μηχανικές. Άλλοι ερευνητές θεωρούν τους βιολογικούς παράγοντες ως τρίτη κατηγορία. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις τα είδη των φθορών χωρίζο-

---

5. Βλ. σχετικά Pinniger and Winsor: 1998.
6. Βλ. σχετικά Tubb: 1995.
7. Βλ. σχετικά Grzywacz 1994: 164-169.
8. Βλ. σχετικά Feilden, B. 1987.

νται σε δύο μεγάλες κατηγορίες όπως είναι οι φυσικές και οι χημικές. Είναι επίσης σημαντικό να αναφέρουμε ότι οι παράγοντες διάβρωσης, είτε με σταθερό είτε με διαφορετικό βαθμό συχνότητας, είναι επιβλαβείς για τα αντικείμενα, δημιουργώντας τέτοιου είδους φθορές που πολλές φορές είναι μη αντιστρέψιμες.

Φυσικές Φθορές

Η επίδραση που έχουν οι φυσικές φθορές δεν μπορεί να αλλάξει τη μοριακή δομή των υλικών κατασκευής των αντικειμένων παρά μόνο τον φυσικό χαρακτήρα τους ως προς το σχήμα και τον όγκο τους. Οι τρόποι με τους οποίους πραγματώνονται αυτές οι φθορές είναι οι ακόλουθοι:

- Με την απώλεια των αρχικών υλικών κατασκευής.
- Με την προσθήκη νεότερων υλικών κατά την διάρκεια διαφόρων προηγούμενων επεμβάσεων (*restoration*).

Οι φθορές αυτές παρουσιάζονται στα αντικείμενα ως εξής:

- Φθορές από τη λειτουργική χρήση των αντικειμένων (εκδορές, ρωγμές στους φορείς, απώλειες υλικών, ρηγματώσεις στη ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων (εικ. 3) και ελαιογραφιών από υγρασία και εναλλαγές στη θερμοκρασία, λεκέδες από λάδι, κρασί ή από κεριά).
- Ακατάλληλες προηγούμενες επεμβάσεις (επιζωγραφήσεις στη ζωγραφική επιφάνεια των εικόνων, στερεώσεις υφασμάτων (εικ. 4) ή καθαρισμός μεταλλικών αντικειμένων με ανορθόδοξους τρόπους και υλικά).
- Επιφανειακοί ρύποι όπως είναι η όξινη σκόνη.

Χημικές Φθορές

Οι χημικές φθορές παρουσιάζονται στη μοριακή δομή του αντικειμένου προκαλώντας την αποδυνάμωση των υλικών και τον αποχρωματισμό, και ενεργούν με τις παρακάτω χημικές διεργασίες:

- Οξείδωση: αποχρωματισμοί από την υπέρυθρη και υπεριώδη ακτινοβολία, διάβρωση των μεταλλικών αντικειμένων (εικ. 5), των μεταλλικών νημάτων στα υφάσματα (εικ. 6), και των χρωστικών που χρησιμοποιούνται σε λιθογραφίες.
- Υδρόλυση: πρόκειται για μία χημική αντίδραση στην οποία ένα χημικό στοιχείο σπάει ως αντίδραση με την επαφή του με το νερό. Αυτό παρουσιάζεται σε όλα τα πολυμερή υλικά και γίνεται με την παρουσία του νερού.
- Ακατάλληλα υλικά κατασκευής προθηκών που αποβάλλουν επιβλαβή οξέα για τα έργα τέχνης (π.χ. οξέα που αφαιρούνται από το ξύλο VOC, κ.ά.).

Επιπρόσθετα, οι βιολογικές διεργασίες μπορούν να καταταχθούν και στις δύο κατηγορίες φθορών: τις χημικές (οξείδωση και χημική αντίδραση από τα κατάλοιπα των εντόμων και των τρωκτικών, καθώς και τη δημιουργία εστιών κατάλληλων για την ανάπτυξη μυκήτων), και τις μηχανικές (απώλεια υλικού, σχισίματα, οπές που δημιουργούνται από τρωκτικά και έντομα).

Η προληπτική συντήρηση ή η ελάχιστη επεμβατική συντήρηση μπορεί να θεωρηθεί η καταλληλότερη μέθοδος διατήρησης;

Τα εκκλησιαστικά αντικείμενα, είτε χρησιμοποιούνται μέσα στη λατρεία, είτε υπάρχουν ως διακοσμητικά στοιχεία μέσα στον Ναό συμβάλλουν σημαντικά στη διατήρηση της Ορθόδοξης Χριστιανικής Παράδοσης. Η διατήρηση αυτών των αντικειμένων με τις δύο διαφορετικές προσεγγίσεις που αναφέρθηκαν στην αρχή της μελέτης μας, όπως είναι η συντήρηση και η προληπτική συντήρηση, δημιουργεί ηθικούς προβληματισμούς μέσα στην επιστημονική κοινότητα των συντηρητών κάθε φορά που ένα από αυτά θα πρέπει να υποβληθεί σε διεργασίες διατήρησης[9].

Τα αντικείμενα αυτά είναι παγκοσμίως γνωστά όχι μόνο για τη θεολογική μαρτυρία που αυτά φέρουν, αλλά και για την αξία τους ως έργων τέχνης με ιστορική και αρχαιολογική σημασία. Ο αρχικός όμως λόγος κατασκευής τους υπήρξε διαφορετικός. Ο ρόλος τους είναι να εξυπηρετούν τις καθημερινές λειτουργικές ανάγκες μέσα στο Ναό, πράγμα που δικαιολογεί και το χαρακτηρισμό τους ως ιερών αντικειμένων.

Τα ηθικά ζητήματα που εγείρονται, όταν πρέπει να επιλεχθεί μια από τις μεθόδους διατήρησης των ιερών αυτών αντικειμένων, είναι θέμα προς συζήτηση που επιδέχεται πολλαπλές ερμηνείες. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν καθορισμένοι όροι ή «συνταγές» σε μια επέμβαση. Ο συντηρητής θα πρέπει πάντοτε να έχει υπόψη του ότι στόχος της συντήρησης είναι η διάσωση της ακεραιότητας του αντικειμένου και η προστασία των ιστορικών στοιχείων που το συνιστούν. Η επέμβαση συντήρησης και αποκατάστασης δεν πρέπει να προκαλέσει φθορές και αλλοιώσεις στο έργο. Γενικά αρχίζει να επικρατεί η άποψη ότι «όσο λιγότερο τόσο το καλύτερο». Όσο δηλαδή μικρότερη σε έκταση θα είναι η επέμβαση και μικρότερος ο αριθμός και η ποσότητα των υλικών συντήρησης που θα χρησιμοποιηθούν, τόσο καλύτερη και πιο βέβαιη θα είναι η μελλοντική διατήρηση του φέροντος αντικειμένου. Ιδιαίτερα δε τα τελευταία 30 χρόνια, όπως αναφέρει και η Redondo (2008), η επιστημονική κοινότητα των συντηρητών επανεξετάζει τις μεθόδους επέμβασης στα έργα

9. Βλ. επίσης Maunder, M. 2000: 197-209.

τέχνης, προσπαθώντας να μειώσει την ανθρώπινη δραστηριότητα με τεχνικές και υλικά τα οποία μελλοντικά ενδέχεται να μην είναι αντιστρεπτά ή να αποδειχθούν ότι δημιουργούν περαιτέρω προβλήματα στην υλική δομή των αντικειμένων. Με τη νέα πλέον αποδεκτή λύση διατήρησης που ξεκίνησε τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι πανεπιστημιακοί συντηρητές αμφισβητούν για την αντιστρεψιμότητα (*reversibility*) των υλικών και των επεμβάσεων που πρεσβεύεται με τόσο μεγάλο φανατισμό και η οποία δεν εφαρμόζεται ούτε και ισχύει στην πραγματικότητα[10]. Συνεπώς ο κίνδυνος της καταστροφής ή παραποίησης των αντικειμένων μειώνεται και η ιστορική ακεραιότητά τους διαφυλάσσεται στο έπακρον για τις επόμενες γενιές.

Στις ημέρες μας έχει παρατηρηθεί ότι πολλές φορές αντικείμενα συντηρούνται από μοναστικές αδελφότητες, από ράπτες όσον αφορά τα υφάσματα, από βιβλιοδέτες για τα έγγραφα και βιβλία, ή από αγιογράφους όταν πρόκειται για ζωγραφικά έργα τέχνης, οι οποίοι δεν έχουν την ανάλογη κατάρτιση στην επιστήμη της συντήρησης, αλλά ούτε την κατάλληλη γνώση για ηθικά δεοντολογικά ζητήματα. Πολλές φορές αυτά τα αντικείμενα μεταποιούνται ή πλένονται με οξέα, αφαιρούνται βερνίκια με ανορθόδοξους τρόπους έτσι ώστε να επαναχρησιμοποιηθούν μέσα στο Ναό, αλλά από τα οποία έχουν χαθεί πλέον τα ιστορικά τους στοιχειά, στοιχεία σημαντικά για τους μελετητές και ιστορικούς.

Με το άρθρο αυτό επιχειρούμε να εισαγάγουμε και να προβάλουμε και στις άλλες επιστημονικές κοινότητες την ανάγκη της «σωστής» πλέον διατήρησης αυτών των αντικειμένων με μια μη παρεμβατική μέθοδο διατήρησης, όπως είναι η προληπτική συντήρηση. Μια επαγρύπνηση δηλαδή για τους νέους επιστήμονες θεολόγους και όσους ασχολούνται με την εκκλησιαστική τέχνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ambrose, T. and Paine, C. 2003. *Museum Basics*. London and New York: Routledge.

Cronyn, J. 2005. *Elements of Archaeological Conservation*. New York: Routledge.

Feilden B. 1987. *Between Two Earthquakes*. ICCROM and The Getty Conservation Institute.

Grzywacz, C. and Tennent, N. 1994. Pollution Monitoring in Storage and Display Cabinets. In: *Preventive Conservation*, International Institute for Conservation στην Ottawa, London: IIC, 12-16 Σεπτεμβρίου 1994.

Hatchfield, P. 2002. *Pollutants in the Museum Environment*, London: Archetype.

10. Ένας νέος ορισμός πλέον αρχίζει και χρησιμοποιείται στη διεθνή κοινότητα όπως είναι το re-treatability, το οποίο μεταφράζεται ότι ο συντηρητής θα υποχρεούται να πραγματοποιήσει επεμβάσεις και υλικά έτσι ώστε μελλοντικά να είναι δυνατή πάλι η επέμβαση συντήρησης στο αντικείμενο. Βλ. σχετικά Καρύδης, Χ. 2006:36-39 και Redondo, M. 2008:34.

Hodges, H. 1989. *Artifacts*. Duckworth.

Καρύδης Χ. 2006. *Εισαγωγή στην Προληπτική Συντήρηση των Υφασμάτινων Έργων Τέχνης*. Αθήνα: Φουτούρα.

Knell, S. 2001. *Care of Collections*. London and New York: Routledge.

Maunder, M. 2000. The Conservation of Sacred Objects. In: C. Paine ed. *Godly Things*. Leicester: University Press.

Oddy, A. 1992. *The Art of the Conservator*. Smithsonian Institute Press.

Pinniger, D. and Winsor, P. 1998. *Integrated Pest Management*. London: Museums & Galleries Commission.

Redondo, M. 2008. *Is Minimal Intervention a Valid Guiding Principle?*. E-Conservation Magazine, 33-37.

The National Trust, 2006. *Manual of Housekeeping*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Tubb, K. 1995. *Antiquities: Trade or Betrayed*. London: Archetype.

Wilkins, H. 2005. *Science for Conservators*. Vol. 1. Oxon: Routledge.

Preventive Conservation of Ecclesiastical Objects

Christos Karydis, Aristotelis Sakellariou & Myrto Nikolaidi

This report, which was presented in the 1st Scientific Conference of Modern Ecclesiastical Art, in the Theology School, University of Athens (2008), refers to the preventive conservation of ecclesiastical artefacts and identifies the reasons why this method of treatment is considered nowadays the most ‘appropriate’ in the field of conservation. In the beginning, the three definitions of preservation (restoration, conservation and preventive conservation) are given to show the differences in the approach of treatment. In order to make clear the role of preventive conservation, the component materials of the objects, the agents of deterioration, as well as ethical issues are discussed. The purpose of this report is to underline the importance of choosing the most appropriate method of treatment for preserving the cultural and ecclesiastical heritage with all its historical value.



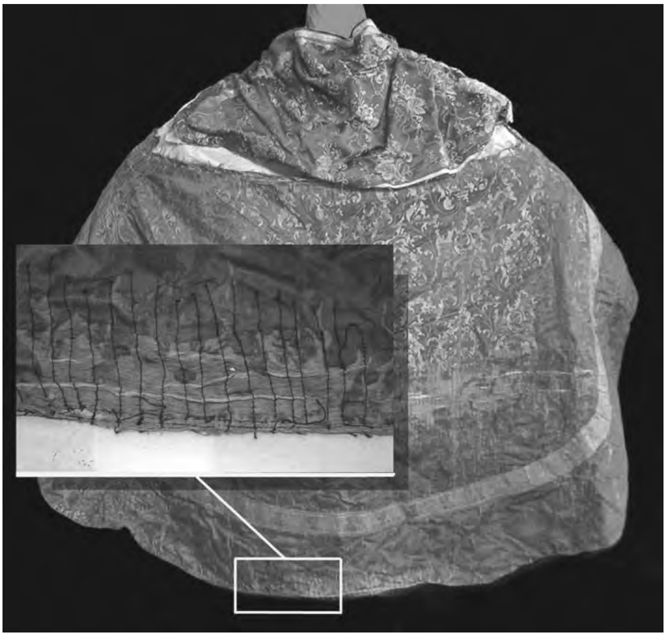
Εικ. 1. Εσωτερική άποψη Αθωνικού σκευοφυλακίου (Χρ. Καρύδης: 2008).



Εικ. 2. Λεκέδες ανερχόμενης υγρασίας και επικαθήσεων σε χάρτινο πορτραίτο λόγω της κακής αποθήκευσης (Χρ. Καρύδης: 2008).



Εικ. 3. Ρηγματώσεις στη ζωγραφική επιφάνεια φορητής εικόνας 19ου αι. προερχόμενες από απότομες εναλλαγές της θερμοκρασίας και της σχετικής υγρασίας (Χρ. Καρύδης: 2005).



Εικ. 4. Λεπτομέρεια προηγούμενων στερεωτικών επεμβάσεων σε ιερατικό φελόνιο 19ου αι. (Αρ. Σακελλαρίου και Μυρ. Νικολαΐδη: 2006).



Εικ. 5. Λεπτομέρεια διαβρωμένης μεταλλικής επιφάνειας από πάμφυλο φορητής εικόνας (Αρ. Σακελλαρίου: 2008).



Εικ. 6. Φωτοοξείδωση και λεκέδες από απορρόφηση οξέων σε Αγιορείτικο επισκοπικό σάκκο (Χρ. Καρύδης: 2008).

Δέσποινα Στεφ. Μιχάλαγα

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΥ Ι. Ν. ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΨΥΡΡΗ

Ο ιερός ναός του Αγίου Δημητρίου[1] του Νέου[2] Ψυρρή βρίσκεται στην ομώνυμη συνοικία[3] των Αθηνών και χαρακτηρίζει με το όνομά του την πλατεία που τον περιβάλλει και την οδό που διέρχεται εμπρός του.

Αρχικά κτίσμα του 19^{ου} αιώνα, ίσως πάνω σε ερείπια παλαιότερου ναού, έλαβε τη σημερινή μορφή του τη δεκαετία του 1910, χωρίς ιδιαίτερα σημαντικές μεταγενέστερες αρχιτεκτονικές προσθήκες[4]. Κατάγραφος εσωτερικά, αποτελεί μνημείο αντιπροσωπευτικό της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης, παρουσιάζοντας ενδιαφέρον τόσο από αρχιτεκτονική όσο και από ζωγραφική και γλυπτική άποψη.

Ο ναός βρίσκεται σε λειτουργία, αδιάλειπτα από το 19^{ο} αιώνα έως σήμε-

---

1. Έναυσμα για την ενασχόληση με το ναό ήταν το «Ερευνητικό Πρόγραμμα Ιστορικής, Αρχαιολογικής και Αρχιτεκτονικής Τεκμηρίωσης του Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου του Νέου, Ψυρρή», το οποίο ανέλαβε ο Ιστορικός Τομέας του Τμήματος Θεολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, το 1998, με την επιστημονική ευθύνη του ομότ. καθηγητού Εμμ. Κωνσταντινίδη. Στο τελικά ημιτελές Ερευνητικό Πρόγραμμα, το οποίο είχε στόχο τη διατήρηση του μνημείου ως στοιχείου της πολιτιστικής μας κληρονομιάς, υπεύθυνοι των τριών μερών ήταν: για την ιστορική τεκμηρίωση ο ομότ. καθηγητής Σπ. Κοντογιάννης, για την αρχαιολογική τεκμηρίωση η επίκ. καθηγήτρια Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου και για την αρχιτεκτονική τεκμηρίωση ο αείμνηστος δρ. Γρηγόρης Πουλημένος.

2. Προβληματική για το χαρακτηρισμό του ναού βλ. σε Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Αι παλαιαί Αθήναι*, Αθήναι 1922, 262-264 (στο εξής: Καμπούρογλου).

3. Για τη συνοικία και την επωνυμία της βλ. Ανωνύμου, «Ψυρρή», *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* 61 (1994) 424. Ελ. Γ. Σκιαδά, *Οι συνοικίες των Αθηνών. Η πρώτη επίσημη διαίρεση (1908)*, έρευνα Ξανθής Β. Γιαταγάνα - Βασιλικής Μαντζώρου, Αθήνα 2001, 52, 62.

4. Θ. Φιλαδελφέως, *Ιστορία των Αθηνών επί Τουρκοκρατίας (1400-1800)*, 1^{ος}, Αθήναι 1902, 275. Α. Ξυγγοπούλου, «Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών. Αι διασωθείσαι, επισκευασθείσαι και κατεδαφισθείσαι βυζαντιναί εκκλησίαι. Εκκλησίαι των χρόνων της Τουρκοκρατίας. Τουρκικά θρησκευτικά και κοσμικά μνημεία», επιμ. Κ. Κουρουνιώτη - Γ. Α. Σωτηρίου, *Ευρετήριον των μεσαιωνικών μνημείων της Ελλάδος*, Β΄, Εν Αθήναις 1929, 108, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Χρυσοστόμου Θέμελη, *Ναϊκά της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών*, Εν Αθήναις 1963, 32.

ρα, ως ενοριακός. Ανήκει διοικητικά στην Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών και στην πνευματική δικαιοδοσία του συμπεριλαμβάνονται ο ναός του Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα[5] (στην οδό Ευριπίδου) και το παρόδιο προσκυνητάριο του Αγίου Δημητρίου (στον περίαυλο του ναού).

Ωστόσο η βιβλιογραφία στερείται μιας συστηματικής μονογραφίας, η οποία θα αφορούσε στην ιστορική και αρχαιολογική μελέτη του ναού. Οι αναφορές περιορίζονται στην απλή μνεία και συναρίθμησή του με τους υπόλοιπους ναούς της Αθήνας. Εφόσον όμως, ως ενοριακός, ο ναός έχει διοικητική δραστηριότητα και εξαιτίας αυτού διατηρεί αρχείο, είναι εφικτή η σύνθεση της ιστορίας του από τις πηγές[6]. Για το σκοπό αυτό διενεργήθηκε αρχειακή έρευνα ως εξής:

- Αρχικά, στον ίδιο το ναό του Αγίου Δημητρίου, όπου αποκαλύφθηκε ότι σήμερα δεν υπάρχουν βιβλία και λυτά έγγραφα πριν το 2000.
- Στα Αρχεία της ανώτερής του αρχής, της *Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών*, δεν υπήρχαν καθόλου παλαιοί φάκελοι εξαιτίας φυσικών καταστροφών.
- Στα *Πρακτικά του Δημοτικού Συμβουλίου του Δήμου Αθηναίων*, αφού αρκετές δραστηριότητες των ναών της Αθήνας, εκτός των ποιμαντικών, χρειάζονταν την έγκριση του Δήμου. Με την έννοια αυτή, οικοδομικές άδειες και ρυμοτομικές ενέργειες, υπαίθριες τελετές και πανηγύρεις, η διενέργεια εκλογών και άλλα γεγονότα αναφέρονται στα Πρακτικά.
- Ένας άλλος χώρος έρευνας ήταν η *Διεύθυνση Κληροδοτημάτων του Υπουργείου Οικονομίας και Οικονομικών*, επειδή συχνά οι πιστοί καταλείπουν με διαθήκες τους μέρος της περιουσίας τους σε ναούς, αν και για τον εξεταζόμενο ιερό ναό κάθε διαθήκη είχε εκτελεστεί και για το λόγο αυτό διαγραφεί από τα μητρώα.
- Δεν ερευνήθηκαν τα αρχεία του *Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων*, της *Νομαρχίας Αθηνών* και της *Πολεοδομίας*, αφού το αρχειακό υλικό των υπηρεσιών αυτών κατατίθεται αταξινόμητο στα Γενικά Αρχεία του Κράτους ή πολτοποιείται.
- Ακόμη, αναζητήθηκαν πληροφορίες στα αρχεία του *Μουσείου της πόλε-*

---

5. Καμπούρογλου, 264-266.

6. Τα μέλη της ερευνητικής ομάδας της ιστορικής τεκμηρίωσης του παραπάνω Ερευνητικού Προγράμματος είχαμε την υποχρέωση να διεξέλθουμε τη σχετική με το ναό βιβλιογραφία (βιβλία, άρθρα, αλλά και χάρτες και φωτογραφίες εποχής), να αποδελτιώσουμε τον έντυπο ημερήσιο και εβδομαδιαίο τύπο και να διερευνήσουμε το τυχόν σχετικό με το ναό αρχειακό υλικό, τουλάχιστον έως τη δεκαετία του 1940, όσον αφορούσε κυρίως σε ζητήματα αρχαιολογικά και αρχιτεκτονικά, προκειμένου τα στοιχεία της έρευνας να βοηθήσουν στην εξαγωγή συμπερασμάτων για τους ερευνητές της αρχαιολογικής και αρχιτεκτονικής τεκμηρίωσης, με σκοπό την τελική αποκατάσταση του μνημείου. Ως μέλος, με συντονιστική ιδιότητα, μετείχα στην αρχειακή έρευνα, αλλά και είχα πλήρη εποπτεία ολόκληρου του υλικού.

ως των Αθηνών και του *Μουσείου Μπενάκη* χωρίς αξιόλογα αποτελέσματα.

- Τελικά, καρπούς απέδωσε η έρευνα στο *Ελληνικό Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο*. Τα παλαιότερα βιβλία και λυτά έγγραφα του ιερού ναού του Αγίου Δημητρίου περιήλθαν στο Ε.Λ.Ι.Α. το 1996, από αγορά, από παλαιοπώλη. Κατά προφορική μαρτυρία ο παλαιοπώλης περιμάζεψε βιβλία και φακέλους από το πεζοδρόμιο του ναού και στη συνέχεια τα πούλησε στο Ε.Λ.Ι.Α. Το μέρος αυτό του Αρχείου του ναού απαρτίζεται από 37 βιβλία και 5 φακέλους, τα οποία καλύπτουν τη χρονική περίοδο 1848 έως 1956[7]. Το 1999 όμως κατατέθηκε στο Ε.Λ.Ι.Α., ως χρησιδάνειο, από πρώην ιερέα, το έως τότε αρχείο του ναού, αταξινόμητο[8].

Από την έρευνα διαπιστώθηκε ότι ο ναός του Αγίου Δημητρίου τηρούσε σημαντικό και λεπτομερές αρχείο, το οποίο αφορούσε σε διάφορα θέματα:

1. Στον ίδιο τον ιερό ναό ως μνημείο.
2. Στους ιερούς ναούς της πνευματικής του δικαιοδοσίας, δηλαδή: το μη εγκαινιασμένο ναό του Αγίου Ιωάννου στην Κολώνα (στην οδό Ευριπίδου), το παρόδιο προσκυνητάριο του Αγίου Δημητρίου, το οποίο ανεγέρθηκε το 1933, με πρωτοβουλία των ενοριτών και αποσκοπούσε στην αύξηση των εσόδων του ναού, όπως επίσης και το ναό της Αγίας Κυριακής (της οδού Αθηνάς), από το 1878 έως το 1922, οπότε περιήλθε στη δικαιοδοσία του Τ.Α.Κ.Ε., καθώς και το εκκλησίδιο της Αγίας Μαύρας, το οποίο, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Καμπούρογλου, εξαφανίστηκε *χάριν της υπογείου κυκλοφορίας* αναθέτοντας τους *ενορίτας* του *εις την προστασίαν της ακμαζούσης παρ' όλην την μικρότητά της Αγίας Κυριακής*[9].
3. Στην περιουσία του ναού, δηλαδή σε κτήματα, κάποτε αγροτικά, σήμερα αστικά, γραφεία και καταστήματα.
4. Στην ποιμαντική του δραστηριότητα ως ενοριακού ναού.
5. Στη διοικητική του δραστηριότητα, επίσης ως ενοριακού ναού.

---

7. Το υλικό κατέγραψε και στη συνέχεια ταξινόμησε με επιμέλεια η μεταπτυχιακή φοιτήτρια Αναστασία Διαμαντοπούλου, μέλος της ερευνητικής ομάδας του προαναφερθέντος Ερευνητικού Προγράμματος. Βλ. Αναστασίας Διαμαντοπούλου, «Αρχείο Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου του Νέου, Ψυρρή», *Τα νέα του Ε.Λ.Ι.Α.* 54 (1999) 46-50.

8. Η μεταπτυχιακή φοιτήτρια Αικατερίνη Καλορίτη, επίσης μέλος της ερευνητικής ομάδας του Ερευνητικού Προγράμματος, είχε, ήδη από το 1998, ερευνήσει αυτό το μέρος του αρχείου, όσο ακόμη φυλασσόταν στο ναό και είχε προβεί σε στοιχειώδη χρονολογική ταξινόμησή του. Ολόκληρο το αρχείο, σε ταξινόμηση Διαμαντοπούλου και Καλορίτη, απόκειται σήμερα, σε κιβώτια, στο υπόγειο του Ε.Λ.Ι.Α.

9. Καμπούρογλου, 262.

Αναλυτικότερα, το Αρχείο του ναού του Αγίου Δημητρίου καλύπτει το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και ολόκληρο τον 20^{ό}. Περιλαμβάνει βιβλία λογιστικά, βιβλία ταμείου ή εσόδων-εξόδων, βιβλία πρακτικών και εσόδων-εξόδων του Φιλόπτωχου Ταμείου, βιβλία πρόχειρων υπολογισμών, βιβλία μισθοδοσίας και αγοράς ενσήμων ασφάλισης και λυτά έγγραφα, δηλαδή αποδείξεις πληρωμών, προϋπολογισμούς και απολογισμούς εσόδων-εξόδων της ενορίας. Επίσης, βιβλία ιεροπραξιών (γεννήσεων, βαπτίσεων, γάμων, θανάτων), εκλογικούς και ενοριακούς καταλόγους, καταλόγους στρατευσίμων, καθώς και καταλόγους ορφανών, αλλά και απόρων ενοριτών. Ακόμη, πλήθος λυτών εισερχομένων εγγράφων (βεβαιώσεις, κοινοποιήσεις, εγκυκλίους και επιστολές από την Ιερά Αρχιεπισκοπή Αθηνών, τη Νομαρχία Αττικοβοιωτίας ή Αττικής, το Δήμο Αθηναίων κ.ά. φορείς), διάφορα τοπογραφικά σχέδια, Φύλλα της Εφημερίδος της Κυβερνήσεως και άλλα φύλλα εφημερίδων, όπου δημοσιεύονται δημοπρασίες για χάρη του ναού, δικογραφίες και αποδείξεις διαφόρων εξόδων, καθώς και πλήθος κουπονιών παροχής αγαθών. Υπάρχουν επίσης αντίγραφα βεβαιώσεων και της εξερχόμενης αλληλογραφίας.

Τα οικονομικά του ιερού ναού αναφέρονται αναλυτικά στα Βιβλία με την επωνυμία Καθολικό, Ημερολόγιο και Ταμείο, όπου αναγράφονται τα έσοδα και τα έξοδα ολόκληρης της ενορίας. Ιδιαίτερη σπουδαιότητα έχουν τα Καθολικά, επειδή παραθέτουν τα έσοδα και τα έξοδα με βάση το είδος τους, δηλαδή: έσοδα από εισπράξεις *εκ κηρού, δίσκου, κυτίων, κηδειών και εξαπτερύγων, μνημοσύνων, γάμων, βαπτίσεων, πανηγύρεων, τόκων, τοκομεριδίων, εξ ενοικίων, εκτάκτων εισφορών* και *δωρεών* και έξοδα *δια μισθοδοσία, αγορά κηρού, ελαίου, προσφορών, νάματος, λιβανίου, δια αγορά και επισκευή επίπλων, σκευών και εικόνων, δι' αγορά και βιβλιοδέτηση λογιστικών και λειτουργικών βιβλίων, δι' αγαθοεργίας και συνδρομάς, έξοδα πανηγύρεων και εορτών* και άλλα. Στα λοιπά βιβλία η παράθεση των *εισπραχθέντων* και των *πληρωθέντων* είναι χρονολογική, αλλά σαφώς πιο αναλυτική και περιγραφική. Τα βιβλία αποδείξεων είναι κατάστιχα διπλοτύπων ή τριπλοτύπων της ενορίας, όπου αναγράφεται το κόστος της δαπάνης αριθμητικά και ολογράφως, ο σκοπός ή το είδος των εξόδων και βέβαια ο αποδέκτης του ποσού. Παραπλήσια στοιχεία προσφέρουν και οι λυτές αποδείξεις, τα παραστατικά, ενώ υπάρχουν και εντολές πληρωμής προς τον ταμία του ιερού ναού καθώς και αποδείξεις καταστημάτων και άλλα έγγραφα που τηρήθηκαν συνημμένα. Τέλος, οι προϋπολογισμοί και οι απολογισμοί παραθέτουν συγκεντρωτικά, ανά οικονομικό έτος, τα έσοδα, που διακρίνονται σε *τακτικά, έκτακτα, αποθεματικά παρελθόντων χρήσεων*, και τα έξοδα, που διακρίνονται σε *τακτικά, έκτακτα, αγαθοεργίες και συνδρομές, νομικές υποχρεώσεις*. Περιλαμβάνονται τόσο τα πρόχειρα σχέδια προϋπολογισμών και απολογισμών, όσο και τα επίσημα και εγκεκριμένα έγγραφα, τα οποία συνοδεύονται από τις συνημμένες επιστολές

της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών, του Νομάρχη Αττικοβοιωτίας ή Αττικής, του Δημάρχου Αθηναίων, οι οποίοι είναι οι φορείς που εγκρίνουν τελικά.

Είναι προφανές ότι το αρχειακό υλικό είναι κυρίως οικονομικού χαρακτήρα. Στην πραγματικότητα όμως παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για πολλούς, διαφορετικούς τομείς έρευνας. Από τις σελίδες και τα φύλλα του ο μελετητής αντλεί πληροφορίες όχι μόνο για την οικονομική διαχείριση και τα περιουσιακά στοιχεία του ιερού ναού, αλλά και για τις αρχιτεκτονικές φάσεις του μνημείου, την αγιογράφηση και τις επιζωγραφίσεις των τοιχογραφιών και των εικόνων, τους καλλιτέχνες, αγιογράφους και κοσμηματογράφους, οι οποίοι κατά καιρούς ιστόρησαν ή ανανέωσαν τις παραστάσεις. Για το λόγο αυτό λοιπόν ο μελετητής της τέχνης των δύο τελευταίων αιώνων είναι δυνατόν να σταχυολογήσει σπουδαίες πληροφορίες. Το Αρχείο διασώζει μαρτυρίες ναοδομίας και αρχιτεκτονικής, οι οποίες αφορούν στα υλικά και την τεχνική ανέγερσης, τους τεχνίτες και τους αρχιτέκτονες της περιόδου. Επιπλέον μνημονεύει ονόματα ζωγράφων, συχνά μάλιστα και τις παραστάσεις που φιλοτέχνησαν. Κάποτε εξιστορεί περιστατικά αντιδράσεων στις τοιχογραφίες εκείνες που πρωτοτυπούν και δεν ακολουθούν την καθιερωμένη τεχνοτροπία. Δεν απουσιάζουν επίσης και αξιόλογες πληροφορίες για τα έργα γλυπτικής του ναού, όπως και τους εκπροσώπους αυτής της τέχνης, μαρμαρογλύφους και ξυλογλύπτες. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με το ίδιο το μνημείο, συνθέτουν ένα ολοκληρωμένο τμήμα μελέτης της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης.

Από το Αρχείο αναδεικνύεται επίσης η ποιμαντική διακονία, η φιλανθρωπική και η κοινωνική δράση του ιερού ναού. Τα Βιβλία Πρακτικών περιγράφουν τις δραστηριότητες του Ενοριακού Φιλοπτώχου Ταμείου και περιλαμβάνουν καταλόγους *απόρων* ή *περιθαλπομένων*. Τα Βιβλία Εσόδων και Εξόδων παραθέτουν χρονολογικά τα *εισπραχθέντα από κηρό*, *δίσκο*, *κυτίο*, *συνδρομή του ναού*, *πανήγυρη* του ναού ή και των παρεκκλησίων του, καθώς και τα *δαπανηθέντα δια* απόρους, ασθενείς, πρόσφυγες, πλημμυροπαθείς, και άλλους. Συχνές είναι οι αντιδράσεις και οι πρωτοβουλίες σε σχέση με τις πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις των δυο τελευταίων αιώνων, τους δύο μεγάλους πολέμους, τις δικτατορίες, τους ανάπηρους και τα ορφανά του πολέμου, καθώς και τους πρόσφυγες. Ο ναός οργάνωνε εράνους για χάρη διαφόρων ανά τον κόσμο δεινοπαθούντων, διενεργούσε παιδικά συσσίτια, διένεμε τρόφιμα στους απόρους και επίσης κάλυπτε τη δαπάνη στέγασής τους σε ξενοδοχεία. Είναι επίσης χαρακτηριστική η αρνητική απάντησή του για την ύπαρξη τυχόν αντιφρονούντων ενοριτών. Δεν λείπουν ακόμη και οι κατάλογοι σχολείων προς εκκλησιασμό, αλλά και έγγραφα σχετικά με τη λειτουργία των κατηχητικών σχολείων, τα οποία, όπως και η χορωδία του ναού, με την πάροδο του χρόνου συνεχώς φθίνουν και τελικά εκλείπουν.

Τα βιβλία ιεροπραξιών είναι επίσης σημαντικότατα, αφού από το 1848 έ-

ως πριν το Β′ Παγκόσμιο Πόλεμο προσφέρουν πληροφορίες για τους ενορίτες, με την ημερομηνία γέννησης και βάπτισης των παιδιών, το φύλο και το όνομα τους, τα ονοματεπώνυμα των γονέων και, σε κάποιες περιπτώσεις, το όνομα της *μαμής*. Όσον αφορά στους γάμους, μνημονεύονται τα ονοματεπώνυμα του *νυμφίου*, της *νύφης* και του *αναδόχου*, καθώς και η ημερομηνία τέλεσης του μυστηρίου. Στα λυτά μάλιστα έγγραφα πάμπολλες είναι οι ένορκες καταθέσεις, για να χρησιμεύσουν για την έκδοση αδειών γάμου, όπως και οι βεβαιώσεις αγαμίας των ενοριτών.

Στους εκλογικούς και ενοριακούς καταλόγους επίσης αναγράφεται το ονοματεπώνυμο και η διεύθυνση του ενορίτη και συνήθως η ηλικία και το επάγγελμα του, εάν ήταν ενοικιαστής ή ιδιοκτήτης οικίας, η ετήσια εισφορά του προς την ενορία και άλλες παρατηρήσεις.

Από τα υπόλοιπα λυτά έγγραφα, σημαντικές είναι οι δικογραφίες σχετικά με τις διεκδικήσεις της περιουσίας του ναού από καταπατητές. Για παράδειγμα το κτήμα στη θέση Υδραγωγείο στο Γαλάτσι, το οποίο εκποιήθηκε και με τα χρήματα αυτά ο ναός έκτισε την οικοδομή με γραφεία και καταστήματα στην πλατεία Αγίου Δημητρίου. Επίσης το κτήμα στα Κάτω Πατήσια, το οποίο διεκδικούσαν οι ενοικιαστές και σήμερα κινδυνεύει να απαλλοτριωθεί από το Δήμο Αθηναίων. Το κτήμα στην οδό Αγίου Κωνσταντίνου στο Μαρούσι, το οποίο ο Δήμος Αμαρουσίου καταπάτησε και μετέβαλε σε κοινόχρηστο χώρο. Άλλα κτήματα στο Μαρούσι, τα οποία επίσης κινδυνεύουν από τη χρησικτησία των ενοικιαστών. Το ζήτημα του χαμηλού μισθίου των καταστημάτων στο κτήριο των οδού Ευριπίδου και πλατείας Θεάτρου και οι κακοπληρωτές ενοικιαστές, ακόμη και η κατά της ΔΕΗ προσφυγή για το επίσης χαμηλό μίσθιο του υποσταθμού της στο οικόπεδο Μελανθίου και Παλλάδος, ιδιοκτησίας του ναού.

Τα λυτά έγγραφα αφορούν επίσης σε εγκυκλίους, κοινοποιήσεις και επιστολές, επιτρέποντας με τον τρόπο αυτό να αναδειχθεί η σχέση της Ιεράς Αρχιεπισκοπής Αθηνών με τις ενορίες της δικαιοδοσίας της και ιδιαίτερα με την ενορία Αγίου Δημήτριου Ψυρρή, συμπληρώνοντας ίσως άγνωστες ή λησμονημένες πτυχές της ιστορίας της Εκκλησίας της Ελλάδος των τελευταίων 150 χρόνων. Δε λείπουν επίσης τα επίσημα έγγραφα από τη Νομαρχία, ορισμένα μάλιστα ιδιαίτερα επίσημα, τα οποία φέρουν τους βασιλικούς θυρεούς Αλεξάνδρου και Κωνσταντίνου και περιέχουν εντολές του Νομάρχη.

Μια άλλη ομάδα λυτών εγγράφων αφορούν στις οικοδομικές εργασίες σε άλλα κτήρια εκτός του ιερού ναού, όπως ήδη προαναφέρθηκε η οικοδομή της πλατείας Αγίου Δημητρίου, αλλά και εκείνη του οικοπέδου των οδού Ευριπίδου και πλατείας Θεάτρου. Περιέχουν την καταγραφή υποχρεώσεων, τα αναλυτικά σχέδια των οικοδομών και τους προϋπολογισμούς, τις πληρωμές και τις αποδείξεις, καθώς και τις τελικές εγκρίσεις από τη Διεύθυνση Αναστη-

λώσεων και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Παιδείας. Χαρακτηριστική είναι, ακόμη, η παρουσία του Δήμου Αθηναίων, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις ανοικοδομήσεων, χαρακτηρισμού της πλατείας, καθορισμού των ορίων της ενορίας, αλλά και στη συμμετοχή στις πανηγύρεις.

Ενδιαφέρον έχει η έντονη διαμαρτυρία του ναού προς την Ιερά Αρχιεπισκοπή, όταν του αποστέρησε το ναό της Αγίας Κυριακής και τα έσοδά της, όπως και όταν θέλησε να προσαρτήσει το ναό της Γεννήσεως του Χριστού Χριστοκοπίδου και τα χρέη του στην ενορία του Αγίου Δημητρίου. Εναντίον του ναού του Αγίου Κωνσταντίνου Ομονοίας επίσης καταφέρθηκε ο ναός του Αγίου Δημητρίου, όταν αυτός προσπάθησε να καταπατήσει τα ενοριακά του όρια. Προσέφυγε ακόμη κατά του όμορου συλλόγου Οι Τρεις Ιεράρχες, για ανάρμοστη συμπεριφορά και κακή γειτονία. Κατά του Δήμου Αθηναίων διαμαρτυρήθηκε ο ναός εξαιτίας των υπέρογκων ποσών για τη δημιουργία πεζοδρομίων και αγωγών ομβρίων, αλλά και εξαιτίας του δημοτικού υπαλλήλου, ο οποίος αυθαίρετα κλάδευε τα δένδρα του περιβόλου του. Παραπονέθηκε όμως και όταν ο Δήμος Αθηναίων τον υποτίμησε στις επίσημες πανηγύρεις. Χαρακτηριστικά είναι τα σχετικά έγγραφα προς το Δήμο, προκειμένου να μεριμνήσει σε κάθε περίπτωση να αποστείλει άγημα για την περιφορά της εικόνας του Αγίου Δημητρίου.

Μέσα από το Αρχείο σκιαγραφείται ακόμη η προσωπικότητα των ανθρώπων, οι οποίοι ως εφημέριοι, διάκονοι, ψάλτες, μέλη του εκκλησιαστικού συμβουλίου, τεχνίτες, ζωγράφοι και άλλοι, υπηρέτησαν το ναό και την ενορία. Οι δραστήριοι ιερείς, ο ασθενής, ο οποίος δεν ήταν δυνατό να παρίσταται στις συγκεντρώσεις της Ιεράς Αρχιεπισκοπής, η καθαρίστρια του Αγίου Ιωάννου, η οποία εκάρη μοναχή, ο δικηγόρος γιος του επιτρόπου, ο οποίος αμισθί εξυπηρετούσε το ναό, αλλά για να παραδώσει τους φακέλους των δικογραφιών ζητούσε ευχαριστήρια επιστολή, η κυρία του Φιλοπτώχου, η οποία έπεσε θύμα κλοπής, οι ενορίτες πολιτικός μηχανικός και αρχιτέκτονας, οι οποίοι πρόσφεραν τις υπηρεσίες τους και τεχνικό εξοπλισμό στο ναό, οι διάφοροι διαθέτες, δωρητές και άλλοι.

Το Αρχείο του ναού του Αγίου Δημητρίου αποτελεί ασφαλή πηγή για τον κοινωνικό ερευνητή της ενορίας, αλλά και της συνοικίας Ψυρρή γενικότερα. Τα βιβλία των ιεροπραξιών, οι εκλογικοί κατάλογοι των ενοριτών και οι *βεβαιώσεις* παρέχουν σημαντικές πληροφορίες για την πληθυσμιακή σύνθεση και τη δημογραφική εξέλιξη της ενορίας. Ακόμη και οι αποδείξεις των εμπορικών καταστημάτων, οι οποίες συχνά εμφανίζουν διακοσμητικά μοτίβα με εικαστικό ενδιαφέρον, παρέχουν πλούσιες πληροφορίες για την οικονομική δραστηριότητα της περιοχής.

Είναι λυπηρό όμως το γεγονός ότι ένας από τους ιστορικούς ναούς της Αθήνας σήμερα βρίσκεται στην αφάνεια και την παρακμή. Μια ενορία, τα όρια

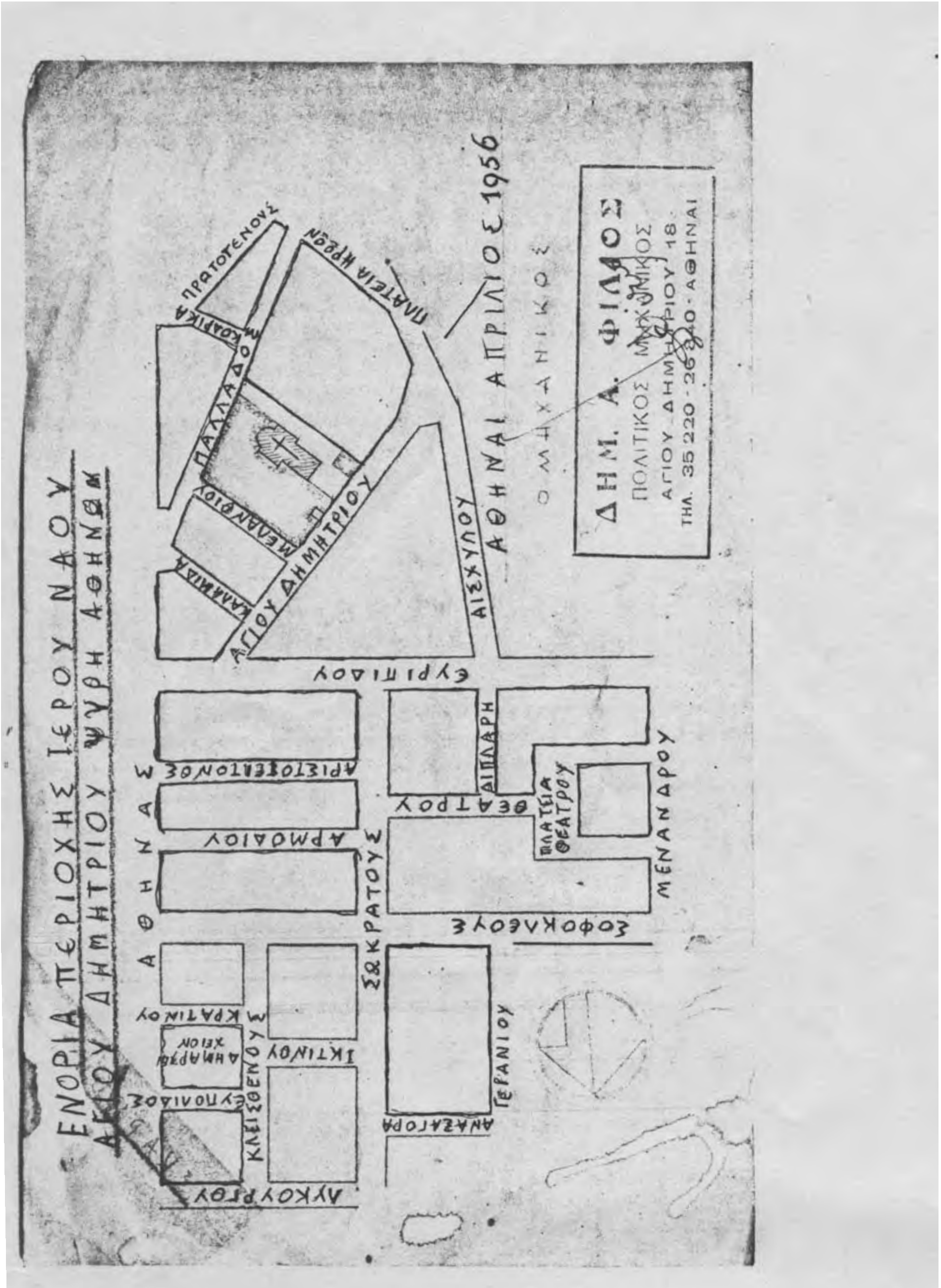
της οποίας περικλείουν το νοητό παραλληλόγραμμο των οδών Λυκούργου, Μενάνδρου, πλατείας Ηρώων και οδού Αθηνάς, στη δικαιοδοσία της οποίας ανήκει και το ίδιο το Δημαρχιακό Μέγαρο, στερείται ποιμνίου. Είναι χαρακτηριστική η αλληλογραφία του ναού σχετικά με το ζήτημα ότι από το 1970 δεν λειτουργούν κατηχητικά εξαιτίας της έλλειψης μαθητών των σχολείων, ζήτημα το οποίο, μαζί με τα παράπονα των ιερωμένων ότι έχει εκλείψει τα εκκλησίασμα, αντικατοπτρίζει τη συρρίκνωση του πληθυσμού σε μια άλλοτε ανθηρή και πλούσια ενορία, η οποία σήμερα συντηρείται μόνον από τα καταστήματα ή ζει περισσότερο τη νύχτα, χωρίς μόνιμους κατοίκους, ενοριακή και κοινωνική δραστηριότητα.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ
ΑΡΧΕΙΟΥ Ι. Ν. ΑΓ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΨΥΡΡΗ

1. ΒΙΒΛΙΑ ΙΕΡΟΠΡΑΞΙΩΝ είκοσι δύο (22) βιβλία	Βιβλίο Βαπτίσεων, Γάμων και Θανάτων (1848-1857), Βιβλίο Βαπτίσεων (1862-1897), Βιβλίο Γεννήσεων (1892-1894), (1913-1915), Βιβλίο Γεννήσεων - Βαπτίσεων (1900-1908), Βιβλίο Θανάτων (1892), Βιβλίο Γάμων (1901-1921), Μητρώον αρρένων (1915), Βιβλίο αδειών γάμου (1920-1929), Διπλότυπο βεβαιώσεων γάμων (1949-1951), (1951-1953), (1953-1955), (1955-1957), (1957-1959), (1959-1963), (1963-1965), (1966-1971), Αποδείξεις ιεροπραξιών (1973), (1975), (1977), (1978), (1979).
2. ΛΟΓΙΣΤΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ σαράντα τέσσερα (44) βιβλία	Καθολικά (1905-1910), (1920-1926), (1968), (1972), (1973), (1974), (1975), (1976), (1977), (1978), (1979), Βιβλία Ταμείου (1881-1891), (1893-1905), (1915-1918), 1915-1917), (1917-1919), (1918-1920), (1920-1921), (1932-1935), (1961-1966), (1966-1967), (1969), (1970), (1972), (1973), (1974), (1975), (1976), (1977), (1978), (1979), Καθημερινά (1893-1894), (1912-1915), (1919-1921), (1921-1923), (1968), Ημερολόγια (1905-1910), (1960), (1961), (1962), (1964), (1965).
3. ΑΠΟΔΕΙΞΕΙΣ δώδεκα (12) βιβλία, δύο (2) φάκελοι, εβδομήντα οκτώ (78) στελέχη και λυτά παραστατικά	Βιβλία Αποδείξεων (1886-1893), (1894-1897), (1897-1905), (1900-1904), (1905-1906), (1906-1908), (1909-1910), (1911-1914), (1911-1913), (1913-1915), (1914-1915). Στελέχη ενταλμάτων πληρωμής (1952-1953), (1953-1954), (1958-1959), (1960-1961), (1961), (1962), (1962-1963), (1964), (1965), (1966), (1967), (1968), (1969), (1970), (1971), (1972), (1972-1973), (1974), (1975), (1976), (1977), (1978), (1979).

	Αποδείξεις Πληρωμών (1915), (1916), (1917), (1918), (1919), (1928), Εντολές και Αποδείξεις Πληρωμών (1920), (1921), (1925), (1926), (1927). Στελέχη: Γενικόν Γραμμάτιον εισπράξεως (1952-1953), (1953-1954), (1963), (1969), (1970), (1972), (1973), (1976), (1977), (1978), (1979), Διπλότυπον εισπράξεως (1964-1965), (1972), Αποδείξεις εισπράξεως ενοικίων (1972), (1973), (1974), (1975), (1976), (1977), (1978), (1979).
4. ΠΡΟΫΠΟΛΟΓΙΣΜΟΙ - ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΙ ΕΣΟΔΩΝ-ΕΞΟΔΩΝ τέσσερεις (4) φάκελοι και λυτά έγγραφα	Προϋπολογισμοί εσόδων-εξόδων (1899-1947), (1936-1937), (1939-1940), (1940-1941), (1948-1963), (1969-1973, 1975-1978) Απολογισμοί εσόδων-εξόδων (1892-1947), (1948-1962), (1964, 1968-1973, 1976).
5. ΔΗΛΩΣΕΙΣ ΕΙΣΟΔΗΜΑΤΟΣ ένας (1) φάκελος	Δηλώσεις εισοδήματος οικονομικών ετών (1969-1983).
6. ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΤΑΜΕΤΡΗΣΕΩΝ - ΕΡΑΝΩΝ - ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ δεκαεννέα (19) βιβλία	Πρόχειρων Καταμετρήσεων (1913-1913), (1927-1930), (1966-1968), (1969-1970), (1970-1971), (1972), (1973), (1975), (1976), (1977), (1978), (1979), Ταμείον ερανικής επιτροπής (1975), (1976), (1979), Πρακτικά Εκκλησιαστικού Συμβουλίου (1978-1979), (1990).
7. ΒΙΒΛΙΑ ΕΝΟΡΙΑΚΟΥ ΦΙΛΟΠΤΩΧΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ένδεκα (11) βιβλία, εξήντα (60) στελέχη και λυτά έγγραφα	Βιβλίο Πρακτικών (1919-1942), Βιβλία Εσόδων-Εξόδων (1919-1930), (1928-1930), Βιβλία Φιλοπτώχου Ταμείου (1956-1958), (1961-1962), (1966-1967), (1967-1968), (1972). Στελέχη: Αποδείξεων Εισπράξεως (1954-1956), (1956-1958), (1958-1960), (1960-1961), (1963-1967), (1963-1965) (1965-1966), (1967-1970), (1968-1971), (1971), (1971-1972), (1972-1973), Ενταλμάτων Πληρωμής (1951-1961), (1954-1955), (1959), (1961-1962), (1962), (1962-1963), (1963-1964), (1964-1966), (1966), (1966-1967), (1968-1969), (1969), (1970), (1970-1972), (1972), (1972-1974), (1974), (1974-1975).
8. ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ πέντε (5) βιβλία, ένας (1) φάκελος και λυτά έγγραφα	Κατάλογος ενοριακής εισφοράς (1952-1956). Βιβλίο Πρωτοκόλλου Απορίας (1967-1975). Εκλογικοί κατάλογοι (1912-1913), (1914-1915), (1921-1922), (1923-1924), (1932-1933), (1933-1934), 1935-1936), Ενοριακοί κατάλογοι (1914-1915), (1915), (1918-1920), (1940), (1941), (1956).

9. ΜΙΣΘΟΔΟΣΙΑ εννέα (9) βιβλία	Βιβλίο Μισθοδοσίας (1938-1941), Βιβλία Αγοράς ενσήμων (1963-1965), (1965-1967), (1968-1970), (1971-1973), (1973-1978), (1976-1979), (1979-1980), Βιβλίο του Ταμείου Ασφάλισης Ορθοδόξου Εφημεριακού Κλήρου Ελλάδος Τ.Α.Κ.Ε. (1962-1965).
10. ΠΡΩΤΟΚΟΛΛΟ ΕΚΔΟΣΕΩΣ ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΤΙΚΩΝ - ΒΕΒΑΙΩΣΕΩΝ ΕΦΗΜΕΡΙΩΝ τέσσερα (4) βιβλία	Πρωτόκολλο Εκδόσεως Πιστοποιητικών και Βεβαιώσεων Εφημερίων (1945-1950), (1950-1956), (1956-1967), (1967-1998).
11. ΑΣΦΑΛΙΣΤΗΡΙΑ - ΜΙΣΘΩΤΗΡΙΑ ΣΥΜΒΟΛΑΙΑ φάκελοι κατ' έτος, αταξινόμητοι και λυτά έγγραφα	Ασφαλιστήρια Συμβόλαια πυρός (1971-1987). Μισθωτήρια Συμβόλαια ακινήτων ιδιοκτησίας ναού (1955-1999).
12. ΔΙΚΟΓΡΑΦΙΕΣ έξι (6) φάκελοι και διάφορα λυτά έγγραφα	Διάφορες υποθέσεις (1955-1999).
13. ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΑ τρία (3) ντοσιέ και διάφορα λυτά έγγραφα	Διάφορες υποθέσεις, αρχιτεκτονικά σχέδια, εργολαβικά, συγγραφή υποχρεώσεων, προϋπολογισμοί (1955-1999).
14. ΛΥΤΑ ΕΓΓΡΑΦΑ ένας (1) φάκελος και πλήθος αταξινόμητα	Διάφορα λυτά έγγραφα (1892-1949), έως 1999.



Εικ. 1. Σχεδιάγραμμα της ενορίας του Ι. Ν. Αγίου Δημητρίου (1956).


Ἐν Ἀθήναις τῇ ______ 191

Ἀριθ. ______ 7 Νοεμβρίου 5.

Ο

ΔΗΜΑΡΧΟΣ ΑΘΗΝΑΙΩΝ

ΠΡΟΣ

ΤΟ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΟΝ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΝ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ

ΝΑΟΥ

Ἐνταῦθα

Ἀποστέλλοντες ὑμῖν συνημμένως

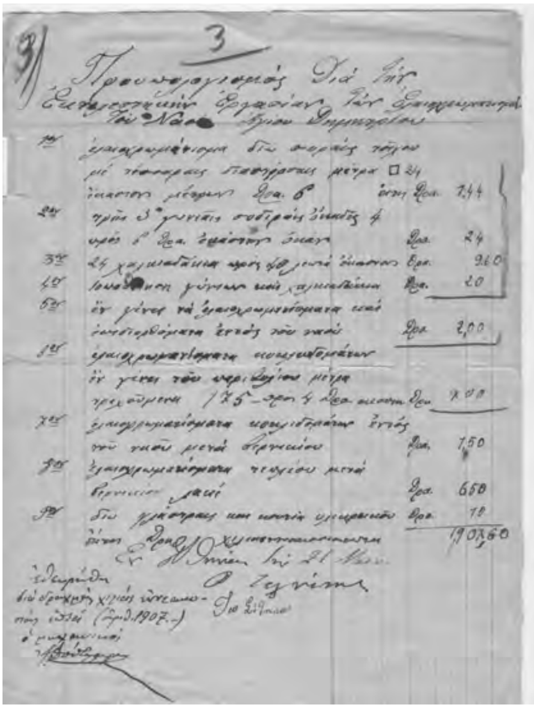
τὸ ἀπὸ Νοεμβρίου Διάταγμα περὶ διαλύσεως τῆς Βουλῆς καὶ

λαμβάνομεν τὴν τιμὴν νὰ παρακαλέσωμεν ὑμᾶς, ὅπως εὐαρεστούμενοι μεριμνήσητε διὰ τὴν ἐπ' Ἐκκλησίας ἀνάγνωσιν καὶ δημοσίευσιν

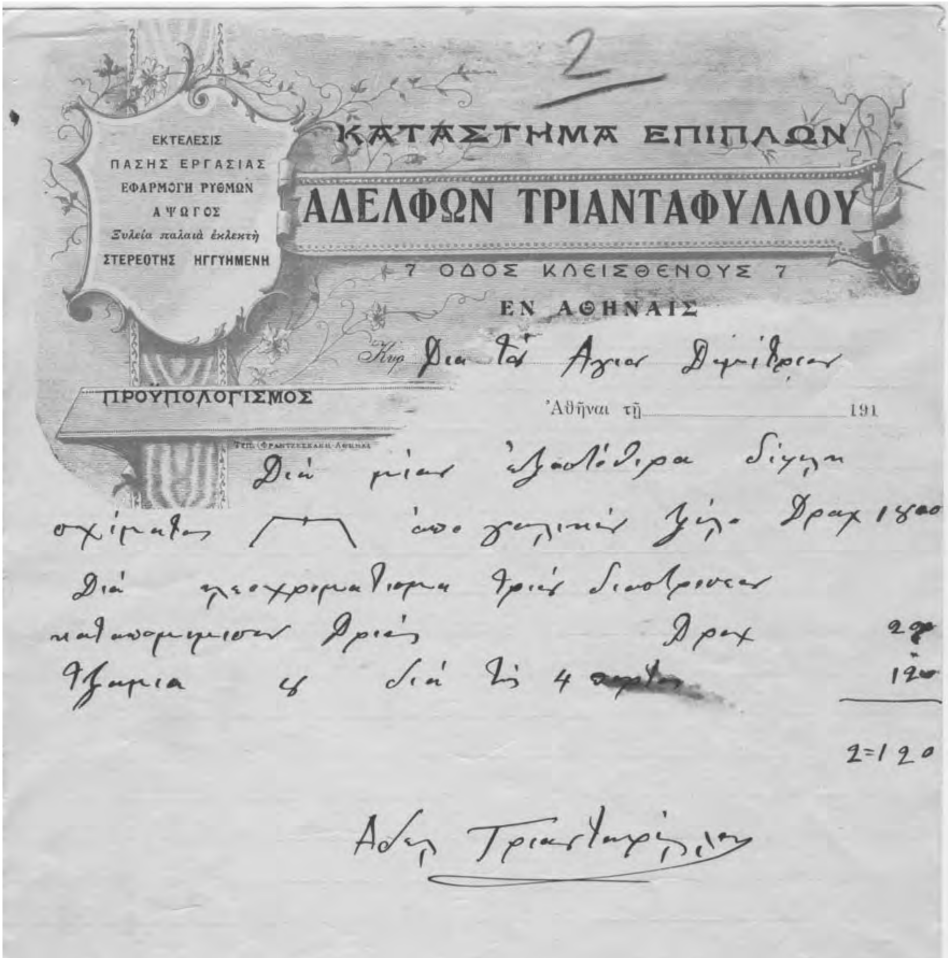
αὐτοῦ.

Ο ΔΗΜΑΡΧΟΣ

Εικ. 2. Διάταγμα περί διαλύσεως της Βουλής (1915).



Εικ. 3. Προϋπολογισμός για τον ελαιοχρωματισμό του Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου (1920).



Εικ. 4. Προϋπολογισμός για την αγορά εξώθυρας του Ιερού Ναού Αγίου Δημητρίου (χ.χ.).

Ευφροσύνη Ρούπα

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΝΑΒΙΩΣΗΣ ΣΤΙΣ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19ου ΕΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ού αι.

Η απόρριψη του βυζαντινού πολιτισμού και η αποκατάστασή του τον 19ο αιώνα κατά τη διαδικασία διαμόρφωσης ενός εθνικού πολιτισμού, ικανού να εκφράζει τη νέα πραγματικότητα μετά από την ίδρυση του ελληνικού κράτους, έχει ήδη αποτελέσει αντικείμενο πολλών μελετών, που ασχολούνται με τις εξελίξεις στα γράμματα, την ιστοριογραφία, τη λαογραφία, τις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική[1]. Η παρούσα μελέτη ασχολείται αποκλειστικά με τις αστικές εφαρμοσμένες τέχνες[2]. Αναφέρεται εμμέσως στην αρχιτεκτονική, στο βαθμό που συγγενεύει με τις τελευταίες.

1. Η επικράτηση του δυτικού πολιτισμού και η απόρριψη του βυζαντινού

Το ελληνικό κράτος ιδρύθηκε με το όραμα να ξεπεράσει την εμπειρία της οθωμανικής κατάκτησης και τον ανατολικό πολιτισμό, ο οποίος ταυτιζόταν με την κοινωνική δουλεία και την οπισθοδρόμηση, και να φθάσει το επίπεδο των προηγμένων χωρών της Δύσης. Μέσα σε αυτά τα πλαίσια διαμορφώθηκαν τάσεις πολιτιστικής ταύτισης με τη Δύση. Ο δυτικός πολιτισμός αποτε-

---

1. Φ. Δημητρακόπουλος, *Βυζάντιο και νεοελληνική διανόηση στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνος*, Αθήνα: Καστανιώτη, 1996. Ελένη Κουντουράκη, *Η αποκατάσταση του Βυζαντίου στη σκέψη και το έργο των νεοελλήνων διανοητών μετά τα μέσα του 19ου αιώνα 1860-1900*, Διδακτορική διατριβή, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2007. Ευχαριστώ τη Δρ. Ευτέρπη Μαρκή, προϊσταμένη της 9ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, για τις φιλικές της υποδείξεις στην παρούσα μελέτη.

2. Βλ. σχετικά Ευφροσύνη Ρούπα, «Απόπειρα μεταρρύθμισης της ελληνικής αστικής ενδυμασίας στα τέλη του 19ου αιώνα», *Θεσσαλονικέων Πόλις* 9 (2002), 137-166. Καθώς και Γ. Παρμενίδης, Ευφροσύνη Ρούπα, *Το αστικό έπιπλο στην Ελλάδα 1830-1940, ένας αιώνας συγκρότησης κανόνων σχεδιασμού*, Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π., 2003, 307-308, 321-322, 533-554.

λούσε εγγύηση για την αναγέννηση και την πρόοδο της χώρας. Επιπλέον, δεν ήταν ξένος προς τον ελληνικό, διότι αναγόταν στην αρχαία ελληνική ορθολογιστική αντίληψη.

Ποιες ήταν οι καταναλωτικές προτιμήσεις των Δυτικών; Στη διάρκεια του 19ου αιώνα, η ευρωπαϊκή αστική τάξη, αναζητώντας κοινωνική καταξίωση και πολιτιστική ταυτότητα και προκειμένου να αποδείξει την καλλιέργειά της προσέδωσε στο ρομαντικό κίνημα εμπορική διάσταση: οι αστοί χρησιμοποιούσαν στην καθημερινή ζωή αντικείμενα η αισθητική των οποίων αναβίωνε τους καλλιτεχνικούς ρυθμούς της αρχαιότητας και των περιόδων της αριστοκρατίας (ιστορισμός). Συχνά αποζητούσαν αντικείμενα που αποτελούσαν συνονθύλευμα διαφόρων ρυθμών (εκλεκτισμός). Οι τεχνολογικές εξελίξεις επέτρεπαν τη μαζική παραγωγή, συνήθως με τη χρήση φθηνών υποκατάστατων στη θέση των αυθεντικών υλικών και επεξεργασιών. Με τον τρόπο αυτό η τιμή των αντικειμένων προσαρμόσθηκε στις οικονομικές δυνατότητες της αστικής τάξης, αλλά σε βάρος της ποιότητας. Η αισθητική των αντικειμένων που χρησιμοποιούσαν οι αστοί στις δυτικές χώρες ήταν παρόμοια και τυποποιημένη[3].

Ανάλογη καταναλωτική συμπεριφορά παρατηρείται και μεταξύ των Ελλήνων, με μόνη εξαίρεση την ιδιαίτερη προτίμηση που έδειχναν για τον κλασικό ρυθμό[4]. Ο βυζαντινός και ο λαϊκός πολιτισμός, οι οποίοι απηχούσαν ή ταυτίζονταν με τον ανατολίτικο πολιτισμό, πέρασαν στο περιθώριο. Η βυζαντινή τέχνη διατηρήθηκε στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, ωστόσο και εκεί αποτέλεσε αντικείμενο διαμάχης και αμφισβήτησης[5].

2. Η αναβίωση του Μεσαίωνα και του Βυζαντίου στη Δύση και η επίδραση στην Ελλάδα

α. Οι εξελίξεις στη Δύση

Στο δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα ο άκρατος εκλεκτισμός των αστών καταναλωτών προκάλεσε την αντίδραση μιας μερίδας του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου η οποία σποραδικά άρχισε να οραματίζεται την αποκατάσταση των αξιών που χάθηκαν λόγω των πολιτισμικών και πολιτιστικών αλλαγών που είχε προκαλέσει η εκβιομηχάνιση στην κοινωνία και τις τέχνες. Για την αποκατάσταση των αξιών αυτών στράφηκαν στην ανα-

---

3. Γ. Παρμενίδης, Ευφροσύνη Ρούπα, *ό.π.*, 212-217.

4. Για την καταναλωτική προτίμηση των Ελλήνων και τις αισθητικές τάσεις στην Ελλάδα βλ. τη μελέτη που έχει γίνει με αντικείμενο τα έπιπλα. *Ό.π.*, 222-227.

5. Κ. Μπίρης, *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20ό αιώνα*, Αθήνα: Μέλισσα, 1966, 90-92. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνική αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Μέλισσα, 1984, 93-98.

βίωση πολιτισμών, όπως ο Δυτικός Μεσαίωνας και το Βυζάντιο, οι οποίοι θεωρούνταν ότι είχαν υψηλές ηθικές αξίες.

Η αναβίωση του πολιτισμού του Μεσαίωνα στις αναπτυγμένες χώρες της Δύσης σημειώνεται από τα μέσα του 18ου αιώνα μέσα στο πλαίσιο του ρομαντικού κινήματος και της εμφάνισης εθνικιστικών και θρησκευτικών κινημάτων. Μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα το ενδιαφέρον επικεντρωνόταν κυρίως στην αναβίωση των εκκλησιαστικών τεχνών, όπως στην εικονογράφηση των χειρογράφων, την αρχιτεκτονική, καθώς και σε συναφείς με αυτήν τέχνες, και όχι με το σύνολο των εφαρμοσμένων τεχνών. Η αναβίωση των εφαρμοσμένων τεχνών του Μεσαίωνα και η επίδρασή τους στις αστικές εφαρμοσμένες τέχνες ξεκίνησε σποραδικά στο δεύτερο τέταρτο του 19ου αιώνα και συνεχίστηκε με αυξανόμενη ένταση από το 1850 και μετά.

Η αναβίωση του βυζαντινού πολιτισμού[6] ακολούθησε με σχετική καθυστέρηση, επειδή η Βόρεια Ευρώπη, κέντρο των πολιτιστικών εξελίξεων την περίοδο εκείνη, δεν αναγνώριζε ακόμα την ύπαρξη άμεσης συγγενικής σχέσης με το Βυζάντιο και, επιπλέον, διατηρούσε αρνητική νοοτροπία για τη συγκεκριμένη περίοδο. Σε σύγκριση με το δυτικό Μεσαίωνα, θεωρούσε το Βυζάντιο περισσότερο μυστικιστικό και εξωτικό, ενώ, παράλληλα, το ταύτιζε με την Ανατολή, τα Βαλκάνια και τη Ρωσία, γεωγραφικές περιοχές με τις οποίες είτε είχε συγκρουόμενα πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα είτε τις θεωρούσε υποβαθμισμένες. Η αντίληψη αυτή υπερτερούσε έναντι των όποιων άλλων φιλικών συναισθημάτων δημιουργούσε ο ρομαντισμός.

Η φήμη του Βυζαντίου άρχισε να αποκαθίσταται στις αρχές του 19ου αιώνα. Η αρχή έγινε από τους Γερμανούς (Rundbogenstil) και επεκτάθηκε στους Γάλλους, τους Βρετανούς και, τέλος, στους Αμερικανούς. Τα πρώτα μνημεία που μελέτησαν ήταν εκείνα της Ιταλίας, κυρίως της Ραβέννας και της Βενετίας. Τα πολυπληθή βυζαντινά μνημεία της νοτιο-ανατολικής Ευρώπης, όπως της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης, δεν ήταν, αρχικά τουλάχιστον, προσιτά στους περιηγητές λόγω της οθωμανικής παρουσίας και των δυσκολιών στις συγκοινωνίες. Οι Βόρειο - Ευρωπαίοι ανακάλυψαν ότι η ρομανική τέχνη καθώς και διάφοροι περίοδοι και ρυθμοί της ευρωπαϊκής ζωγραφικής είχαν επηρεαστεί από τη βυζαντινή τέχνη και είχαν δανειστεί από αυτήν πολλά στοιχεία. Από τα 1840 και μετά, καθώς αυξάνονταν τα σχετικά με το Βυζάντιο και τα βυζαντινά μνημεία συγγράμματα, οι διανοητές της εποχής άρχισαν σταδιακά να κατανοούν περισσότερο και να εκτιμούν το Βυζάντιο.

---

6. Εκτός και αν αναφέρεται διαφορετικά, τα στοιχεία για την αναβίωση του βυζαντινού πολιτισμού κατά το 19ο αιώνα προέρχονται από το βιβλίο J. B. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, London: Phaidon Press, 2003.

Όπως στην περίπτωση της αναβίωσης του μεσαιωνικού πολιτισμού έτσι και η αναβίωση του βυζαντινού ξεκίνησε από τις εκκλησιαστικές τέχνες και επεκτάθηκε στις κοσμικές. Στις κοσμικές τέχνες παρατηρείται από τα μέσα του 19ου αιώνα, αρχικά στη δημόσια και ιδιωτική αρχιτεκτονική καθώς και στη ζωγραφική. Από τα 1880 παρατηρείται σε διάφορες τέχνες, όπως για παράδειγμα στο θέατρο (Victorien Sardou, *Théodora*, 1884, 1908) ενδεικτικό της διάδοσης του πολιτισμού στο ευρύτερο κοινό (εικ. 1). Η δημοτικότητα του Βυζαντίου ήταν περιορισμένη στους κύκλους των ρομαντικών οραματιστών και της πρωτοποριακής διανόησης, ορισμένα μέλη της οποίας, όπως ο Oscar Wilde, την εποχή εκείνη θεωρούνταν ως εκκεντρικά πρόσωπα.

Σε τι ακριβώς αποσκοπούσε η πρωτοποριακή διανόηση της εποχής με την αναβίωση του Μεσαίωνα και του Βυζαντίου; Επικεντρώνουμε στους βρετανούς διανοητές και καλλιτέχνες της εποχής οι οποίοι με τα συγγράμματά τους (John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849), τη σύσταση θεσμών (Crystal Palace Exhibition, 1851), την παραγωγή «καλλιτεχνικών» προϊόντων (William Morris, «Morris, Marshall, Faulkner & Co.», 1861) διαμόρφωσαν συγκροτημένο κίνημα (Arts and Crafts), πυροδότησαν ανάλογες ενέργειες σε άλλες χώρες της Δύσης, όπως στη Γερμανία και τη Γαλλία, και συνέβαλαν στη συστηματοποίηση ενός διεθνούς κινήματος που είχε ως στόχο τη μεταρρύθμιση της κοινωνίας μέσα από τη βελτίωση των προϊόντων των εφαρμοσμένων τεχνών[7]. Σε μία συνοπτική περιγραφή η φιλοσοφία τους είχε ως εξής[8]:

Η συνεχής αναβίωση των αριστοκρατικών τύπων του παρελθόντος κρίθηκε ξεπερασμένη, ανιαρή, αντεθνική και ανήθικη –διότι στηρίχθηκε στη μίμηση της αριστοκρατικής τάξης και την αυταπάτη που απέρρεε από αυτήν–, ενώ παράλληλα ερμηνεύθηκε ως ένδειξη ευρύτερης πολιτιστικής παρακμής. Τόσο ο παθητικός καταναλωτής όσο και ο κατασκευαστής, που αντέγραφε και δεν εξέφραζε τη δημιουργικότητά του ή που είχε υποβιβασθεί από την εκβιομηχάνιση σε ανώνυμο εργάτη, βίωναν τον εξευτελισμό. Ήταν επιτακτική ανάγκη να αποκατασταθούν οι χαμένες αξίες. Εάν οι τεχνίτες και οι κατασκευαστές διέθεταν στην αγορά προϊόντα, η παραγωγή των οποίων διέπονταν από υψηλά ιδεώδη, το αποτέλεσμα θα ήταν η αναβάθμιση του βιοτικού και

---

7. Υιοθετούμε εδώ τη θέση του N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, Hammondsworth: Penguin Books,1964, η οποία επικρατεί σήμερα στη μεθοδολογία μελέτης του μοντέρνου κινήματος.

8. Οι πληροφορίες για το κίνημα προέρχονται από τα βιβλία: A. Boe, *From Gothic Revival to Functional Form*, Oslo: Oslo University Press, Oxford: Basil Blackwell, 1957. N. Gillian. *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory*. Cambridge: MIT Press, 1971.

πνευματικού επιπέδου των πολιτών. Με άλλα λόγια, η μεταρρύθμιση των εφαρμοσμένων τεχνών θα επέφερε ευρύτερη κοινωνική μεταρρύθμιση. Να σημειωθεί ότι στη διαμόρφωση της δημοκρατικής αυτής αντίληψης συνέβαλαν όχι μόνον ηθικές και θρησκευτικές αντιλήψεις αλλά και οι σοσιαλιστικές θεωρίες των Karl Marx και Friedrich Engels, που καθόρισαν την πορεία της ανθρωπότητας από τα μέσα του 19ου αιώνα.

Οι μεταρρυθμιστές έκριναν ότι, σε αντίθεση με τους αριστοκρατικούς ρυθμούς, οι τέχνες του Μεσαίωνα, της γοτθικής περιόδου και του Βυζαντίου, δεν είχαν μολυνθεί από τον υλισμό, επειδή διέπονταν από χριστιανικές αξίες. Η ανωνυμία του τεχνίτη και το σύστημα της συντεχνίας εξαίρονταν ως τεκμήρια αυθεντικής και αγνής καλλιτεχνίας σε σύγκριση με το σύστημα της διάθεσης των προϊόντων στη σύγχρονη αγορά και τις μεθόδους χειραγώγησης του καταναλωτή. Η αγορά και ο σχεδιασμός των προϊόντων διέπονταν από αξίες όπως απλότητα, πρακτική χρήση, λειτουργικότητα, ωφέλεια και καλλιτεχνία έναντι του υπερβολικού διακόσμου και της επιδεικτικής κατανάλωσης. Επιπλέον, οι χριστιανικοί ρυθμοί δεν είχαν παραφθαρεί από αναβιώσεις και πρόσφεραν μία εναλλακτική, πρωτόγνωρη αισθητική που θα αναζωογονούσε τις πωλήσεις. Στο μάτι του κυκλώνα βρέθηκε ακόμα και ο σεβαστός, διαχρονικός, πλην όμως παραφθαρμένος από τις συνεχείς αναβιώσεις, κλασικισμός.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια από το 1880 και μετά εκτός από την αρχιτεκτονική, πολλές άλλες εκκλησιαστικές τέχνες και κανόνες αισθητικής αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για την παραγωγή αντικειμένων για κοσμική χρήση. Τα βιτρό και τα ψηφιδωτά, η εικονογράφηση των μεσαιωνικών χειρογράφων, η πολυχρωμία, η σχηματοποιημένη αναπαράσταση του φυσικού κόσμου, τα περίτεχνα μικρού μεγέθους μοτίβα, η αίσθηση της παράδοσης, της καλλιτεχνίας και της χειροτεχνίας απέκτησαν δημοτικότητα.

Θα πρέπει βέβαια εδώ να παρατηρήσουμε διάφορα στοιχεία τα οποία διαφοροποιούν την αναβίωση των χριστιανικών τεχνών κατά το 19ο αιώνα. Ο κάθε διανοητής ή καλλιτέχνης εντόπισε στην αναβίωση της χριστιανικής τέχνης διαφορετικές αξίες και χρησιμότητες. Ορισμένοι προσελκύστηκαν από ηθικές και ορθολογιστικές αξίες (J. Ruskin, Viollet le Duc), άλλοι από την αισθητική και τις παραδοσιακές τέχνες (W. Morris), ενώ άλλοι έδωσαν έμφαση στις διακοσμητικές ιδιότητες (V. Sardou, G. Klimt, L. C. Tiffany). Οι περισσότεροι συνδύαζαν ιδεολογικά και αισθητικά στοιχεία κατά βούληση. Ο καλλιτέχνης δεν σχεδίαζε καθοδηγούμενος από τις αρχές της Εκκλησίας ή με επιστημονική μεθοδολογία και ως επί το πλείστον συνδύαζε διάφορα αισθητικά στοιχεία τα οποία προέρχονταν από σύγχρονους πολιτισμούς, τον Γοτθικό, τον Μαυριτανικό, το Βυζάντιο, την εγγύς Ανατολή και την Πρώιμη Αναγέννηση.

Σε κάθε περίπτωση το μεταρρυθμιστικό αυτό κίνημα αποτέλεσε το εφαλτήριο για τη δημιουργία νέων ρυθμών αντιπροσωπευτικών της νέας τάξης

πραγμάτων. Στα τέλη του 19ου αιώνα εμφανίστηκαν διάφορα πρωτοποριακά κινήματα, όπως το κίνημα των Αισθητικών (Aesthetes) και η αναζήτηση Νέας Τέχνης (Art Nouveau), η οποία εκφράστηκε με διάφορες εκδοχές. Αυτά τα κινήματα άνοιξαν το δρόμο για το μοντερνισμό.

β. Η αναβίωση του δυτικού Μεσαίωνα στην Ελλάδα

Οι Έλληνες καθώς υιοθετούσαν τις ξένες τάσεις, υπέστησαν την επίδραση της μεταρρυθμιστικής ιδεολογίας. Είναι άξιο μνείας ότι στην κλασική Αθήνα η αισθητική του δυτικού Μεσαίωνα, παρότι συγγενική με τον περιθωριοποιημένο βυζαντινό ρυθμό, δεν ήταν άγνωστη. Ενώ η αξία του βυζαντινού ρυθμού αμφισβητούνταν ακόμα και στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, στην Αθήνα από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά ανοικοδομήθηκαν ιδιωτικά κτίρια και χρησιμοποιήθηκαν αντικείμενα με μορφολογικά στοιχεία του δυτικού Μεσαίωνα όπως η θερινή κατοικία της Δούκισσας της Πλακεντίας στην Πεντέλη (1840-1846), ο πύργος της βασίλισσας Αμαλίας στην περιοχή Επτάλοφος (με τη συμβολή του αρχιτέκτονα François Boulanger, 1854-1858), η οικία Νικολάου Σαρίπολου (1860) και άλλα[9].

Εξετάζοντας τα τεκμήρια αυτά εκτιμούμε ότι ορισμένοι από τους αστούς που αναβίωναν το δυτικό Μεσαίωνα το έπρατταν, κατά πάσα πιθανότητα, ασυνείδητα, ακολουθώντας τις επιταγές του δυτικού πολιτισμού (εικ. 2, 3). Πώς αλλιώς να ερμηνεύσουμε το γεγονός ότι υιοθετούσαν το νεο-γοτθικό, ενώ τάσσονταν κατά του νέο-βυζαντινού; Ενδεικτικά αναφέρουμε δύο περιπτώσεις. Πρώτον, το 1852 ο Στέφανος Ξένος, στο βιβλίο που συνέγραψε σχετικά με τη διοργάνωση της πρώτης διεθνούς έκθεσης (The Great Exhibition, Λονδίνο, 1851), εξαίρει το μεσαιωνικό περίπτερο, παρατηρώντας ότι «τα πλείστα [αντικείμενα] ομοιάζουν προς τα των εκκλησιών μας»[10]. Προφανώς με την ίδια α-

9. Κ. Μπίρης, *ό.π.*, 123-127, 148-149, 166, 218-219. Δ. Φιλιππίδης, *ό.π.*, 134-137.

10. «Εις εν των δωματίων, της Παγκοσμίου Εκθέσεως, το επονομαζόμενον Mediaeval Court, βλέπομεν παντός είδους εκκλησιαστικά σκεύη και άμφια, … σταυρούς με πολυτίμους λίθους, λεκάνας αργυράς και χρυσάς, αρχιερατικάς ράβδους, δίσκους, δισκοπότηρα, θυμιατήρια αλυσίχρισα, μανουάλια με κηρία, … γοτθικού ρυθμού,... προς χρήσιν εκκλησιών, έργα αγγλικής βιομηχανίας, … αξιοσημείωτα εις τους αναγνώστας μας, διότι τα πλείστα ομοιάζουν προς τα των εκκλησιών μας. Όχι μόνον δε ούτοι αλλά και τα λοιπά ιερατικά σκεύη, τα οποία προανέφερα, έχουν παράδοξον ομοιώματα προς τα ημέτερα…» Στ. Ξένος, *Η παγκόσμιος έκθεσις*, Λονδίνο, 1852, 40. Να σημειωθεί δε ότι οι Έλληνες του Λονδίνου για τα ταφικά τους μνημεία προτιμούσαν το νεοκλασικό ρυθμό, ωστόσο δημοφιλείς ήταν και οι μεσαιωνικοί. Ζ. Θεοδωροπούλου-Πολυχρονιάδη, «Το ελληνικό τμήμα του νότιου Μητροπολιτικού Κοιμητηρίου στο West Norwood», στο Γ. Κακαβάς (επιμ.), *Ελλήνων κειμήλια*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα, 2002, 9-20. Ευχαριστώ τον π. Παντελεήμονα Τσορμπατζόγλου για την υπόδειξη της βιβλιογραφίας.

ντίληψη ο Νικόλαος Σαρίπολος (1817-1887), καθηγητής του συνταγματικού δικαίου και υπέρμαχος του κλασικισμού, επέλεξε, στα τέλη της δεκαετίας του 1860, για την αρχιτεκτονική της κατοικίας του, το νέο-γοτθικό ρυθμό[11].

Άλλοι κατανάλωναν τα προϊόντα της μεταρρυθμιστικής τάσης συνειδητά, έχοντας δηλαδή γνώση της νέας μεταρρυθμιστικής ιδεολογίας, η οποία θα πρέπει να διαδόθηκε στους διανοητές της χώρας, αρχικά μέσω της γερμανικής και της γαλλικής επίδρασης, ενώ από το 1900 και μετά απευθείας από την Αγγλία. Επειδή η επίδραση του βικτωριανού βρετανικού πολιτισμού στην Ελλάδα δεν έχει ακόμα μελετηθεί, αναφέρουμε εδώ επιγραμματικά μόνον κάποια παραδείγματα: Το βρετανικό περιοδικό *The Studio* (1893-1965), ο σημαντικότερος εκφραστής των μεταρρυθμιστικών ιδεών με διεθνή απήχηση, όχι μόνον ήταν γνωστό στην Ελλάδα αλλά συνεργαζόταν με την ελληνική πρωτοποριακή διανόηση προβάλλοντας τα έργα της. Αντίστοιχα, με το έργο της βρετανικής πρωτοποριακής διανόησης είχε ταχθεί, όταν πρωτο-εκδόθηκε, το περιοδικό τέχνης και πολιτισμού *Παναθήναια* (1900)[12].

γ. Η επίδραση της αναγνώρισης του Βυζαντίου από τους ξένους

Το ενδιαφέρον που έδειχνε η Δύση, και συγκεκριμένα η Αγγλία, για τη βυζαντινή αισθητική και τα ελληνικά παραδοσιακά προϊόντα δεν άφηνε τους Έλληνες ανεπηρέαστους.

Το 1904 ο βιομήχανος Ευστράτιος Δηλαβέρης διαφήμιζε στον Τύπο ότι, μεταξύ άλλων, είχε «εισαγάγει», προφανώς από το εξωτερικό, «μετά πλήρους επιτυχίας και την βιομηχανίαν των ψηφιδωτών πλακών συστήματος Βενετίας δια τα δάπεδα πολυτελών μεγάρων». Ένα έγχρωμο διαφημιστικό φυλλάδιο της δεκαετίας του 1910 μας επιτρέπει να διακρίνουμε ότι οι πλάκες Βενετίας είναι στην πραγματικότητα βυζαντινή τέχνη (εικ. 5)[13].

Την ίδια περίοδο η λαίδη Lizie Egerton, σύζυγος του βρετανού πρέσβη στην Ελλάδα, διατηρούσε κατάστημα στην Πανεπιστημίου και πωλούσε μεταξύ των άλλων παραδοσιακά κεντήματα, πολλά από τα οποία ήταν βυζαντινής αισθητικής (εικ. 6). Τα κεντήματα αυτά και τις δαντέλες αναζητούσαν στην επαρχία και οι Βερολινέζοι έμποροι με σκοπό να τα εξαγάγουν στο εξωτερικό[14].

---

11. Κ. Μπίρης, *ό.π.*, 166.

12. Ωστόσο, μνεία των ιδεών γίνεται όχι μόνο στο περιοδικό *Παναθήναια* αλλά και στο συντηρητικό περιοδικό *Πινακοθήκη*. Βλ. ενδεικτικά σε άλλο περιοδικό Σ. Σ., «Τζων Ράσκιν», *Διόνυσος* ΙΙ (1902) 292-294.

13. *Εμπρός*, 28.7.1904. Κατά τη διάρκεια της παρούσας μελέτης δεν κατέστη δυνατόν να εντοπίσουμε το τμήμα εκείνο του αρχείου της επιχείρησης που διασώζεται στο Ε.Λ.Ι.Α. και από το οποίο προέρχεται η διαφημιστική εικόνα που δημοσιεύουμε.

14. Σ. Λοβέρδος, «Το ελληνικόν κέντημα», *Παναθήναια* 9 (Οκτώβριος 1904 - Μάρτιος 1905) 1-4.

Τα βυζαντινά μοτίβα, πολύχρωμα, σχηματοποιημένη αλλά και συνάμα περίτεχνη απόδοση του φυσικού κόσμου, έργα «λεπτοποικιλτικής» και «λεπτουργικής», είχαν αποκτήσει ιδιαίτερη δημοτικότητα όχι μόνον στην κεντητική αλλά και στη διακόσμηση των ενδυμάτων και στα προϊόντα της αργυροχρυσοχοΐας. Το 1901 άρθρο σχετικά με τις τελευταίες τάσεις για το κόσμημα στη Γαλλία αναφέρει ότι, ενώ μέχρι την έκθεση του 1889 τα σχέδια των κοσμημάτων αφορούσαν κυρίως αναπαραστάσεις του φυσικού κόσμου, πτηνά και άνθη με στιλπνά και βαρύτιμα διαμάντια, τώρα δημοφιλέστερη ήταν η αισθητική της Ανατολής και του Βυζαντίου[15]. Η «Αθηναία», που ενημέρωνε τις αναγνώστριες του περιοδικού *Παναθήναια* για τις τελευταίες επιταγές της μόδας, ανέφερε (1911-1912) ότι «οι καλές σεμιζέτες εξακολουθούν [να είναι] λεπτότατες... με κεντήματα ελληνικά, βυζαντινά και αραβικά από στριφτό μετάξι»[16].

Στη Δύση οι εξελίξεις και η σημασία, που οι προηγμένες χώρες απέδιδαν στο Βυζάντιο, έδιναν στους Έλληνες αυτοπεποίθηση, τους ενθάρρυναν να μελετήσουν το συγκεκριμένο κομμάτι της πολιτιστικής τους παράδοσης, ενώ τους υποδείκνυαν τη μεθοδολογία για να συστηματοποιήσουν τις ενέργειές τους. Ωστόσο οι Έλληνες είχαν τους δικούς τους λόγους για τους οποίους οραματίζονταν την αναβίωση του Βυζαντινού πολιτισμού.

3. Η μεταρρύθμιση της ελληνικής κοινωνίας, της οικονομίας και των εφαρμοσμένων τεχνών

Στα τέλη του 19ου αιώνα παρατηρείται στην Ελλάδα κίνημα μεταρρύθμισης, ανάλογο με το ευρωπαϊκό, το οποίο πρέσβευε ότι η λύση των προβλημάτων που αντιμετώπιζε η ελληνική κοινωνία μπορούσε να επέλθει με την αναβίωση του διαχρονικού συνόλου της ελληνικής παράδοσης, συμπεριλαμβανομένων του βυζαντινού και του λαϊκού πολιτισμού. Το κίνημα αναπτύχθηκε σε δύο φάσεις: Η πρώτη φάση ξεκίνησε στα τέλη του 19ου αιώνα και διήρκεσε μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Την περίοδο αυτή συγκροτήθηκε η μεταρρυθμιστική πρόθεση. Η δεύτερη φάση αναπτύχθηκε την περίοδο του Μεσοπολέμου. Στην παρούσα εργασία περιοριζόμαστε στην παρουσίαση της πρώτης φάσης.

Επιγραμματικά υπενθυμίζουμε ότι το τέλος του 19ου αιώνα υπήρξε σκληρή περίοδος για την Ελλάδα, από οικονομική και πολιτική άποψη, εξ αιτίας μιας σειράς κορυφαίων γεγονότων, όπως ήταν η δημοσιονομική πτώχευση του

15. Α. Φίλης, « Το κόσμημα εν Γαλλία», *Παναθήναια* 2 (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1901) 384.
16. Αθηναία (ψευδ.), «Η μόδα», *Παναθήναια* 23 (Οκτώβριος 1911 - Μάρτιος 1912) 348.

1893, η ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, ο Μακεδονικός Αγώνας –που είχε ξεκινήσει στα 1870 και κορυφώθηκε την περίοδο 1904-1908– καθώς και ο απελευθερωτικός αγώνας στην Κρήτη. Ως αποκορύφωμα όλων αυτών των εξελίξεων θεωρείται το στρατιωτικό κίνημα στο Γουδί (1909). Η αίγλη του εξευρωπαϊσμού είχε αρχίσει να φθίνει, διότι η πολιτική των μεγάλων ευρωπαϊκών δυνάμεων έναντι της Ελλάδας δεν ευνοούσε πάντοτε τη δυναμική της εθνικής ολοκλήρωσής της.

Την περίοδο 1870-1880 η πνευματική και καλλιτεχνική κοινότητα της Αθήνας, «η γενιά του 1880», άρχισε να τηρεί αποστάσεις από το ρομαντισμό και το μεγαλοϊδεατισμό και άρχισε να εκτιμά περισσότερο τα στοιχεία που συνέθεταν τη σύγχρονη εποχή. Από τη δεκαετία του 1890 διαμόρφωσε συγκεκριμένα αιτήματα κοινωνικής και πολιτιστικής μεταρρύθμισης, τα οποία πρόβαλε με μεγαλύτερη ένταση και συχνότητα από ό,τι την προηγούμενη περίοδο.

Οι έλληνες μεταρρυθμιστές εντόπισαν στην ελληνική κοινωνία τις εξής ανησυχητικές ενδείξεις[17]. Η ελληνική κοινωνία ήταν εγκλωβισμένη σε έναν φαύλο κύκλο: Υπήρχε έλλειψη πνευματικής καλλιέργειας, πολιτιστικής ταυτότητας και υγιούς εθνικιστικής ιδεολογίας. Επικρατούσε η υποτιμητική και υποδουλωτική μίμηση του δυτικού πολιτισμού (ξενομανία) υπό την επήρεια της οποίας ο μεγαλοϊδεατισμός είχε ευτελιστεί σε μεγαλομανία. Ωστόσο, τα ξένα πρότυπα, και κυρίως η πολυτέλεια και η επιδεικτική κατανάλωση, δεν ανταποκρίνονταν στην ελληνική πραγματικότητα ενώ, επιπλέον, η υιοθέτησή τους δημιουργούσε πολυάριθμα κοινωνικά προβλήματα. Τα ελληνικά προϊόντα θεωρούνταν κακέκτυπα των ξένων, δεν παρουσίαζαν «τίποτα το ιδιαίτερον»[18] και δεν μπορούσαν να συναγωνιστούν τα ξένα στην τοπική και, πόσο μάλλον, στη διεθνή αγορά. Η Ελλάδα δεν είχε εγχώρια παραγωγή. Βιοτέχνες, τεχνίτες και εργάτες, με άλλα λόγια ένα σημαντικό ποσοστό του πληθυσμού της χώρας, εργάζονταν συσσωρεύοντας μέσα τους αισθήματα δυσαρέσκειας και χαμηλής αυτοεκτίμησης. Η κατάσταση ήταν αποτέλεσμα της πολιτικής διαφθοράς και αστάθειας, συνθήκες οι οποίες αναπαράγονταν και οδηγούσαν στην εθνική και κοινωνική παρακμή.

---

17. Ευφροσύνη Ρούπα, «Εφαρμοσμένες τέχνες και κοινωνική μεταρρύθμιση στην Ελλάδα στο μεταίχμιο του 19ου και 20ού αιώνα», στο *Κοινωνιολογία μάθημα ελευθερίας*: Πρακτικά του 2ου Διεθνούς Συνεδρίου Κοινωνιολογίας, 8-10 Νοεμβρίου 2002, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σύλλογος Ελλήνων Κοινωνιολόγων, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών και International Sociological Association. [CD-ROM] Θεσσαλονίκη: Inventics, 2003, ISBN 960-92263-0-2. Βλ. επίσης Γ. Παρμενίδης, Ευφροσύνη Ρούπα, *ό.π.*, 311-322, 529-554.

18. Το 1889 στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων, αν και είχε γίνει αποστολή επίπλων, αυτά απεσύρθησαν «ως μη έχοντα τίποτα το ιδιαίτερον». Γ. Παρμενίδης, Ευφροσύνη Ρούπα, *ό.π.*, 312.

Ο Δημήτριος Ι. Καλογερόπουλος, εκδότης του περιοδικού *Πινακοθήκη* έγραφε, το 1908, τα εξής[19]:

> Ενόσω οι νεώτεροι Έλληνες τρώγουν εις πινάκια Αναγεννήσεως, πίνουν εις κύπελλα Σινικά, κάθηνται εις καθίσματα Γοτθικά, καπνίζουν πίπαν art nouveau, κρατούν σημειώσεις εις σημειωματάρια Γερμανικά, θαυμάζουν τα άνθη των εντός δοχείων Σαξωνικών και δέχονται εις αιθούσας Louis XV, ... δεν δύνανται ούτε ατομικότητα να αποκτήσουν ούτε καθαρόν εθνικόν χαρακτήρα να έχη ο βίος των, η σκέψις των, η αγωγή των.

Ο Θωμάς Θωμόπουλος, στο άρθρο του «Έχομε βιοτεχνία;» (1903) επικεντρώνει με σαφήνεια στις επιπτώσεις που έχει για μία χώρα η έλλειψη εγχώριας παραγωγής[20]:

> (ένα έθνος) ... δεν μπορεί να' πη πως υπάρχει ... αν δεν μας το δείξη με τις τέχναις του και με τα γράμματά του. Αν ξέρομε σήμερα πως οι Άγγλοι είναι ένας πλούσιος και ευγενής λαός, μας το δείχνει από το ένα μέρος η μεγάλη τους βιομηχανία ... Το ιερόν όνομα του τεχνίτου επέταξαν σε μία τέτοια αχρηστία οι σημερινοί Έλληνες που, μα την αλήθεια, κανείς ευσυνείδητος τεχνίτης δεν θεωρεί τιμή του να το σέρνει στην ταπείνωσι που τον καταδικάζει η ανάγκη...

Και καταλήγει ότι χωρίς εθνική παραγωγή «είμαστε όλοι πεθαμένοι και πεθαμένα κορμιά δεν αποτελούν ποτέ έθνος».

4. Η αναβίωση του Βυζαντίου

Στη συνείδηση των Ελλήνων το Βυζάντιο άρχισε να αποκαθίσταται από τη δεκαετία του 1840 και μετά, αρχικά στην ιστοριογραφία και την αρχιτεκτονική. Όσον αφορά στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, το δίλημμα λύθηκε με τη δημιουργία του ελληνοβυζαντινού ρυθμού ο οποίος συνδύαζε στοιχεία μεσαιωνικά (βυζαντινά και ρομανικά) με κλασικά (αρχαία και αναγεννησιακά)[21]. Όσον αφορά στην κοσμική αρχιτεκτονική το μόνο κτίριο ιδιωτικής χρήσης που ανοικοδομήθηκε σε ελληνοβυζαντινό ρυθμό ήταν το μέγαρο των Ιλισίων της Δούκισσας της Πλακεντίας (Στ. Κλεάνθης, 1840-1848), ενώ σε βυζαντινό το δημόσιας χρήσης οφθαλμιατρείο (Λ. Καυταντζόγλου, 1852)[22]. Την εποχή εκείνη παρατηρούνται επίσης οι πρώτες, μεμονωμένες και σποραδικές, αναφορές για επιστροφή των Ελλήνων στις ρίζες τους, στο βυζαντινό και το λαϊκό πολιτισμό[23].

---

19. Δάφνις (ψευδ.), «Η διακοσμητική τέχνη», *Πινακοθήκη* 8 (1908-1909) 164.
20. Θ. Θωμόπουλος, «Έχομε βιοτεχνία;», *Κριτική α'* (1903) 349-351.
21. Δ. Φιλιππίδης, *ό.π.*, 93-95.
22. Κ. Μπίρης, *ό.π.*, 120-122, 141-142.
23. Δ. Φιλιππίδης, *ό.π.*, 89 και υποσ. 217.

Ο ρυθμός αποκατάστασης της σημασίας του Βυζαντίου εντάθηκε προοδευτικά από το 1860 και κυρίως μετά το 1880[24]. Επικεντρώνουμε στις εξελίξεις από τη δεκαετία του 1880 και μέχρι τη δεκαετία του 1910, οι οποίες κινήθηκαν σε παράλληλη τροχιά με τη μεταρρυθμιστική ιδεολογία.

Κατά τη δεκαετία του 1880, και αφού η ιστορική σημασία του Βυζαντίου είχε πλέον αποκατασταθεί, άρχισε να ανέρχεται το κύρος των βυζαντινών τεχνών[25]. Αξίζει να σημειωθεί ότι η πρώτη αναφορά για την υιοθέτηση στοιχείων του βυζαντινού πολιτισμού στις κοσμικές τέχνες της νεοελληνικής αστικής τάξης, που εντοπίστηκε κατά την παρούσα μελέτη, είναι το 1894 στα κείμενα του Εμμανουήλ Ροΐδη. Ο επικριτικός προς την Εκκλησία λογοτέχνης στο πεζογράφημα *Ψυχολογία συριανού συζύγου* περιγράφει έναν ερωτευμένο σύζυγο ο οποίος ανακαινίζει την οικογενειακή κατοικία και την μετατρέπει σε «ναό για το είδωλό του», τη σύζυγό του Χριστίνα, χρησιμοποιώντας, μεταξύ των άλλων, για τη διακόσμηση, χρυσοκέντητα στρωσίδια, προερχόμενα «εκ παλαιάς αρχιερατικής στολής», «σκαμνία με επικολλήματα μαργαριτομάννας, ... επάργυρο βυζαντινή κολυμβήθρα μεταβληθείσα εις μεγαλοπρεπές ανθοδοχείον»... και «εκκλησιαστικές κανδήλες»[26].

Μέχρι τη δεκαετία του 1910 είχαν τεθεί οι πρώτες βάσεις για την αντιμετώπιση των βυζαντινών τεχνών ως επιστημονικού κλάδου και, κατ' επέκταση, της μελέτης τους. Οι αρχαιολόγοι, και μεταξύ αυτών και οι βυζαντινολόγοι, έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στη μελέτη του υλικού πολιτισμού. Σημαντική ήταν η συνεισφορά του Σπυρίδωνος Λάμπρου[27]. Επιπλέον, το 1901 ο Αδαμάντιος Ι. Αδαμαντίου δημοσίευσε το άρθρο «Το οίκημα παρά Βυζαντινοίς», στο οποίο παρουσίασε συναφή μελέτη του L. De Beylié. Εν τω μεταξύ στο στερέωμα αναδυόταν μία νέα προσωπικότητα, ο Αριστοτέλης Ζάχος (1906, πρώτη επίσκεψη στην Ελλάδα), το έργο του οποίου θα σηματοδοτήσει το κίνημα κατά την επόμενη φάση της ανάπτυξής του, την περίοδο του Μεσοπολέμου.

Πέρα από το πηγαίο ενδιαφέρον των ελλήνων επιστημόνων για τον υλικό πολιτισμό των Βυζαντινών, άλλο έναυσμα ήταν οι ιστορικές διαστρεβλώσεις που επιχειρήθηκαν στον ευρωπαϊκό χώρο του θεάματος. Ο Sardou, κύριος εκφραστής του θεάτρου μπουλβάρ, επέλεξε να δώσει στο κοινό την «ελκυστική» εκδοχή της Θεοδώρας. Για την εκπλήρωση αυτού του σκοπού όχι μόνον επικέντρωσε στις «σκανταλιάρικες»[28] πτυχές της προσωπικής ζωής της αυτο-

---

24. Ελένη Κουντουράκη, *ό.π.*, 72 κ.έ.

25. *Ό.π.*, 455.

26. Α. Αγγέλου (επιμ.), «Ψυχολογία συριανού συζύγου», στο *Εμμανουήλ Ροΐδη: Άπαντα*, τ. 5 (1894-1904), Αθήνα: Φιλολογική Βιβλιοθήκη, 1978, 52-53.

27. Ελένη Κουντουράκη, *ό.π.*, 462, 483.

28. Ο κριτικός του Νουμά, «Θεοδώρα», *Ο Νουμάς*, 16.3.1908.

κράτειρας αλλά χρησιμοποιούσε σκηνικά και κοστούμια που ενώ εντυπωσίαζαν για τον πλούτο τους απείχαν πολύ, κατά την άποψη των ειδικών της εποχής, από την πραγματικότητα[29]. Οι Έλληνες λόγιοι επεδίωξαν να αποκαταστήσουν την πραγματικότητα, ο καθένας στον τομέα του, διότι, όπως ο Κλέων Ραγκαβής δήλωσε στον πρόλογο της *Θεοδώρας* που συνέγραψε (έμμετρο θεατρικό δράμα, Λειψία, 1884), «η κατάληψις και πιστή αντανάκλασις [του Βυζαντίου] μόνον τω ελληνιστί γράφοντι αποβαίνει δυνατή». Αξίζει να σημειωθεί ότι, δέκα χρόνια πριν ο Ροΐδης ανακαλύψει την αισθητική του Βυζαντίου (1894), η εικονογράφηση στο προαναφερθέν βιβλίο του Κλέωνα Ραγκαβή, μιας έκδοσης που στόχευε στην αποκατάσταση της πραγματικής εικόνας του Βυζαντίου, ήταν καθαρά εκλεκτική: κυριαρχούσαν στοιχεία της αρχαιότητας, ενώ συμπεριλάμβανε στοιχεία και άλλων πολιτισμών, όπως του αιγυπτιακού.

Επιπλέον, το εθνικό συναίσθημα των Ελλήνων πρέπει να διήγειρε η κινητικότητα που έδειχναν για την αναβίωση του Βυζαντίου κορυφαίες προσωπικότητες της βαλκανικής χερσονήσου. Ορισμένες ενέργειες προφανώς υποκινούνταν από πολιτική σκοπιμότητα. Η βυζαντινού ρυθμού σάλα και τα έπιπλα της πριγκίπισσας Μαρίας της Ρουμανίας (1875 -1938)[30] δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης* το Σεπτέμβριο του 1911 (εικ. 7).

Κάτω από αυτές τις συνθήκες ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα είχε τεθεί το ερώτημα αν «[οι βυζαντινές τέχνες ήταν] τέχνες νεκρές ή ... θα μπορούσαν να μετεξελιχθούν με τη μέριμνα του κράτους»[31]. Το 1901 ο Λάμπρου παρότρυνε τους καλλιτέχνες να στραφούν στη μελέτη των βυζαντινών τεχνών, οι οποίες αποτελούσαν αξιόλογη πηγή έμπνευσης «υπό έποψιν ... ενδυμασιών, σκευών, γραφικού καθ' όλου διακόσμου»[32]. Το 1902 ο Περικλής Γιαννόπου-

---

29. A. Aderer, «Théodora au théatre Sarah - Bernhardt», *Le Théatre* 75 (Février 1902) 4-18. Γ. Τσοκόπουλος, «Η Θεοδώρα του Σαρδού και η Θεοδώρα της ιστορίας», *Παναθήναια* 14 (Απρίλιος 1907 - Σεπτέμβριος 1907) 305-308. Φ., «Η Θεοδώρα παρά τοις ξένοις», *Ποικίλη Στοά* 7(1887) 33-58.

30. Μέλος της βρετανικής βασιλικής οικογένειας. Παντρεύθηκε τον Φερδινάνδο της Ρουμανίας. Φρόντισε τα παιδιά της να έλθουν σε επιγαμία με γόνους βασιλικών οικογενειών των Βαλκανίων. Το 1921 ο γιος της Κάρολος Β′ (1893-1953), διάδοχος του θρόνου της Ρουμανίας και ο πρώτος της δυναστείας που βαφτίσθηκε ορθόδοξος χριστιανός, νυμφεύθηκε την πριγκίπισσα Ελένη της Ελλάδας και της Δανίας (1896-1982). Τον ίδιο χρόνο η κόρη της Ελισάβετ (1894-1965) παντρεύθηκε τον μετέπειτα βασιλέα Γεώργιο Β′ της Ελλάδος (1890-1946). Η άλλη κόρη της, η Μαρία, παντρεύθηκε το βασιλιά Αλέξανδρο Α′ της Γιουγκοσλαβίας. Βέβαια, κατά τον Βεντήρη και η βασιλική οικογένεια της Ελλάδας ταυτίστηκε με τη βυζαντινή παράδοση. Γ. Βεντήρης, *Η Ελλάς του 1910-1920*, τ. Α′, Αθήνα: Ίκαρος, 1970, 30, 144, 149.

31. Ελένη Κουντουράκη, *ό.π.*, 471.

32. Σπ. Π. Λάμπρος, «Εικόνες άνευ εικόνων», *Πινακοθήκη* 1 (1901) 28-29.

λος, τον οποίον οι σύγχρονοί του σύγκριναν με τον Ruskin[33], έθεσε το ζήτημα με πιο μαχητικό ύφος[34]:

> Ενώ ημείς υβρίζομεν τον κόσμον αυτόν, άνθρωποι ξένοι, οδηγούντες τας ιδέας και τας τέχνας εν Ευρώπη εισέρχονται εις τον κόσμον αυτόν τον ιδικόν μας και γίνονται ένδοξοι και στεφανώνονται, ως εξερευνηταί και εφευρέται και υμνωδοί του. Εισέρχονται και κατακτούν και στολίζονται και θησαυρίζουν, έρχονται και μας παίρνουν μέσα από τα χέρια μας και εμπρός από τα μάτια μας τους θησαυρούς μας που ημείς περιφρονούμεν σαν άγριοι. Ήδη εις την Ευρώπην αι εκ της Βυζαντινής τέχνης εμπνεύσεις και μιμήσεις είναι του συρμού … Ο Βυζαντινός μας κόσμος είναι εντελώς ανεκμετάλλευτος.

Σε τι θα εξυπηρετούσε η αναβίωση του Βυζαντινού πολιτισμού και των τεχνών του; Οι Έλληνες μεταρρυθμιστές διατύπωσαν την πεποίθηση ότι τα προβλήματα της χώρας θα επιλύονταν σε σημαντικό βαθμό, εάν η Ελλάδα παρήγε αντικείμενα που εξέφραζαν τα ελληνικά ήθη και έθιμα τόσο στην τυπολογία όσο και στην αισθητική τους. Πιο συγκεκριμένα, το σκεπτικό ήταν το εξής: η δημιουργία αντικειμένων με αυθεντική ελληνική αισθητική ταυτότητα θα επέτρεπε στα ελληνικά προϊόντα να συναγωνιστούν τα ξένα στην τοπική και τη διεθνή αγορά. Αυτό θα είχε ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη της εγχώριας παραγωγής και κατ' επέκταση την οικονομική ευμάρεια του τόπου. Επιπλέον, ο σεβασμός που θα προκαλούσαν τα ελληνικά προϊόντα θα λειτουργούσε ως ασπίδα αναχαίτισης κατά της ξενομανίας, της τάσης που ωθούσε τους Έλληνες στη μίμηση των ευρωπαϊκών προτύπων. Η εκ παραδόσεως σημαντική θέση των Ελλήνων τεχνιτών θα αποκαθίσταντο. Η ελληνική κοινωνία θα χαρακτηριζόταν πλέον από αυτογνωσία και αυτοπεποίθηση. Ενδεχομένως, κάτω από αυτές τις συνθήκες, να επιτυγχάνονταν και η πολυπόθητη πολιτική κάθαρση και σταθερότητα.

Όπως οι ξένοι μεταρρυθμιστές, έτσι και οι Έλληνες έκριναν ότι ο «ξενόφερτος» αρχαίος ελληνικός πολιτισμός είχε πλέον παραφθαρεί, λόγω της συνεχούς αναβίωσης. Ήταν καιρός να αναβιώσει το σύνολο της ελληνικής πολιτιστικής παράδοσης: ο αμιγώς αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, ο βυζαντινός πολιτισμός, καθώς και η λαϊκή παράδοση και μέσα από τη διαδικασία αυτή να δημιουργηθεί η αυθεντική ελληνική ταυτότητα.

Σε αυτό το πλαίσιο καταβλήθηκαν προσπάθειες για την κατασκευή αντικειμένων με βυζαντινή επίδραση. Περί το 1908 ο επιπλοποιός Ι. Μαγιάσης κατασκεύασε σερβάντα σε βυζαντινό ρυθμό. Προφανώς λόγω της σημασίας του, το έπιπλο προβλήθηκε στον Τύπο της εποχής, στο περιοδικό *Εικονογραφημένη*, ως έργο εθνικής σημασίας συνοδευόμενο από άρθρο με τον τίτλο

---

33. Β. Γαβριηλίδης, *Ακρόπολις*, 18.8.1903.

34. Π. Γιαννόπουλος, «Η σύγχρονος ζωγραφική», *Ακρόπολις*, 1902. Αναδημοσίευση στο *Η ελληνική γραμμή*, Αθήνα: Γαλαξία, 1961, 61-62.

«Κάτω οι ξένοι ρυθμοί» (εικ. 8)[35]:

> Επανάστασις εις την παρ' ημίν επιπλοποιίαν... Έως τώρα οι επιπλοποιοί μας εδανείζοντο από ξενικούς ρυθμούς... Ως εάν να μην είχομεν δικόν μας ρυθμόν, Εθνικόν μάλιστα ρυθμόν, τον Βυζαντιακόν. Και ο κόσμος και οι πολυτάλαντοι δια το μη ευρίσκειν άλλα, ηγόραζον και παρήγγελον έπιπλα Ρεναισσάνς και Λουί Κενζ και Μορέσκ και Αρ-Νουβώ. Της επαναστάσεως την σημαίαν υψώνει ο αρχαίος επιπλοποιός κ. Ι. Μαγιάσης, αριστοτέχνης εις το είδος του. Υπό την πνοήν ενός ζεύγους [της οικογενείας Τζιρού], εμφορούμενου από τα ευγενέστερα αισθήματα και από τον πόθον να δώσουν κάποιαν ώθησιν εις την εγχώριον τέχνην ... έβγαλε ... ρυθμόν καθαρώς βυζαντιακόν ... ο νεώτερος καθαρός ελληνικός ρυθμός.

Η περίπτωση του Μαγιάση δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μεμονωμένη, μια και λίγα χρόνια αργότερα ο Πλάτωνας Ροδοκανάκης, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της σχολής του ελληνικού αισθητισμού, αναφέρει σε διήγημα τις συγκεντρώσεις που διοργανώνονταν στην Αθήνα με σκοπό να φέρουν πίσω στη μόδα τους «παλαιούς ρυθμούς επίπλων, κλασικούς και βυζαντινούς»[36].

Το βυζαντινό ένδυμα ήταν γνωστό, προφανώς επειδή τα ψηφιδωτά της Ραβέννας πρόσφεραν τα πρότυπα και επιπλέον επειδή οι θεατρικές παραστάσεις που ανέβηκαν στην Αθήνα απαιτούσαν την αναβίωσή του. Ο ίδιος ο Σπυρίδων Λάμπρος δημιούργησε ένα αντίγραφο βυζαντινού ενδύματος (εικ. 9). Επιπλέον, στοιχεία του βυζαντινού ενδύματος αναβίωσαν μέσα στα πλαίσια ενός ευρύτερου κινήματος της μεταρρύθμισης της αστικής ενδυμασίας[37] που είχε ως στόχο την αποφυγή των ανθυγιεινών αριστοκρατικών τύπων από τις γυναίκες και τη δημιουργία ενός νέου τύπου ενδύματος, πρακτικού και υγιεινού. Οι αριστοκρατικοί τύποι χρησιμοποιούσαν το κρινολίνο και τον κορσέ και, επιπλέον, απαιτούσαν πολλά μέτρα υφάσματος. Ως εκ τούτου επιβάρυναν τη λειτουργία ζωτικών οργάνων του σώματος και περιόριζαν την ευχέρεια των κινήσεων. Όχι μόνο δημιουργούσαν προβλήματα στην υγεία των γυναικών, αλλά, επιπλέον, εμπόδιζαν τη συμμετοχή τους στις δραστηριότητες της καθημερινής ζωής συμβάλλοντας στην αντίληψη ότι είναι, φύσει, παθητικά όντα. Το βυζαντινό ένδυμα, επειδή αποτελούσε εκδοχή τούνικας, δεν είχε ραφές και κοψίματα. Ως εκ τούτου επέτρεπε την ελευθερία των κινήσεων και δεν προκαλούσε βλάβες στον οργανισμό (εικ. 10).

---

35. Ανώνυμος, «Κάτω οι ξένοι ρυθμοί», *Εικονογραφημένη*, Μάρτιος 1908, 79.

36. Π. Ροδοκανάκης, «Η αρπίστρα», *Βυσσινί τριαντάφυλλο*, Αθήνα: Φέξη, 1912, 81. Πρόσφατα σχετικά με τη σχέση του Ροδοκανάκη με το Βυζάντιο διοργανώθηκε κύκλος διαλέξεων στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (3-13.7.2008) με θέμα «Ο βυζαντινός Ροδοκανάκης».

37. Ευφροσύνη Ρούπα, «Απόπειρα μεταρρύθμισης της ελληνικής αστικής ενδυμασίας στα τέλη του 19ου αιώνα», *Θεσσαλονικέων Πόλις* 9 (2002) 137-166.

38. Βλ. για παράδειγμα το εξώφυλλο του περιοδικού *Πινακοθήκη* κατά το έτος 1904.

Βυζαντινά μορφολογικά στοιχεία αναβίωσαν και στη γραφιστική της εποχής. Ο ζωγράφος Φρίξος Αριστεύς, του οποίου το έργο ήταν επηρεασμένο από τα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά κινήματα της εποχής, και ο φωτοτσιγκογράφος Ε. Καζάνης, εργάστηκαν ως γραφίστες και δημιούργησαν εικονογράφηση διαφόρων ειδών για τα περιοδικά *Πινακοθήκη* και *Παναθήναια*, όπως εξώφυλλα, λογότυπα, βινιέτες και τίτλους, πολλά από τα οποία παρουσιάζουν βυζαντινή επίδραση. Στοιχεία που παρουσιάζονται με ιδιαίτερη συχνότητα στη γραφιστική είναι η απόδοση του θέματος ή του φόντου με τη μίμηση του ψηφιδωτού[38] καθώς και οι βυζαντινού τύπου γραμματοσειρές (εικ. 11).

Επίλογος

Η προσπάθεια της αναβίωσης του Βυζαντίου ήταν, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, στις απαρχές της και παρουσίασε περιορισμένα αποτελέσματα. Τα ολιγάριθμα αντικείμενα σε βυζαντινό στιλ που εντοπίστηκαν κατατάσσονται σε τρεις κατηγορίες: Την πρώτη κατηγορία διαμορφώνουν τα αυθεντικά εκκλησιαστικά αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν από κοσμικούς, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση Ροΐδη. Τη δεύτερη κατηγορία διαμορφώνουν τα αντίγραφα, τα οποία οι αστοί κατανάλωναν συνειδητά ή ασυνείδητα, όπως για παράδειγμα τα κεραμικά πλακάκια της κεραμοποιίας Δηλαβέρη (εικ. 5) ή η «βυζαντινή» τυπογραφική γραμματοσειρά (εικ. 11). Στην τρίτη κατηγορία κατατάσσονται οι σύγχρονες, πρωτότυπες δημιουργίες που ενσωματώνουν βυζαντινά μορφολογικά στοιχεία, όπως για παράδειγμα το έπιπλο του Ι. Μαγιάση (εικ. 8).

Η σύγχρονη αναβίωση του Βυζαντίου προϋπέθετε την ανάπτυξη της βυζαντινής αρχαιολογίας –δηλαδή γνώση των τεχνών και του υλικού πολιτισμού του Βυζαντίου[39]–, όπως και οργανωμένη τεχνική εκπαίδευση και ανεπτυγμένη σχεδιαστική ιδεολογία, συνειδητοποιημένη καταναλωτική συμπεριφορά από μέρους των αστών, και, τέλος, κρατική παρέμβαση για την προστασία και την ανάπτυξη της εγχώριας παραγωγής. Έλειπαν δηλαδή στην Ελλάδα οι προϋποθέσεις για τη συγκρότηση κινήματος.

Από τις τρεις προαναφερθείσες κατηγορίες αντικειμένων μας εντυπωσιάζει ιδιαίτερα η τρίτη. Μελετώντας συγκεκριμένα το έπιπλο του Ι. Μαγιάση, παρατηρούμε ότι η σχεδίασή του στηρίζεται στη δημιουργική και πρωτότυπη σύνταξη στοιχείων που προήλθαν από τη βυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική και τα αντίστοιχα σκεύη. Το γεγονός αυτό μαρτυρεί ότι, παρά την έλ-

---

39. Για την άγνοια των Ελλήνων σχετικά με τις τέχνες και τον υλικό πολιτισμό των Βυζαντινών βλ. Α. Ι. Αδαμαντίου, «Το οίκημα παρά Βυζαντινοίς», *Δελτίο της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 5 (1901) 304. Ελένη Κουντουράκη, *ό.π.*, 462.

40. Γ. Παρμενίδης, Ευφροσύνη Ρούπα, *ό.π.*, 321, υποσ. 284.

λειψη υποδομής σε θέματα ιστοριογνωσίας και τεχνικής παιδείας, οι λίγοι χαρισματικοί τεχνίτες-καλλιτέχνες, μπορούσαν να δημιουργήσουν χάρη στην υποδομή που τους παρείχε η εξοικείωσή τους με την Ορθόδοξη Εκκλησία. Για παράδειγμα ο Ι. Μαγιάσης στα 1890 κατασκεύαζε έπιπλα για την εκκλησία[40].

Ίσως και άλλοι τεχνίτες με παρόμοια παιδεία θα μπορούσαν να συμβάλουν στη διαμόρφωση ενός εθνικού στιλ, εάν οι συνθήκες το επέτρεπαν. Ωστόσο, για την πλειονότητα των Ελλήνων, την περίοδο αυτή, η προσφυγή στο Βυζάντιο ήταν περισσότερο ένας ρομαντικός θρύλος, μία επινοημένη πραγματικότητα, όπως άλλωστε φανερώνουν και οι σημειώσεις του Ίωνα Δραγούμη από την εμπειρία στη Μακεδονία (1904):

> Μ' αρέσει εγώ, ο νέος Έλλην, να πηγαίνω στις βυζαντινές πολιτείες και να περιπατώ στους παλιούς τους δρόμους και να μπαίνω στα παλιά σπίτια … Εκεί κάθονται οι Έλληνες και τα σπίτια τους και οι δρόμοι τους είναι βυζαντινά και αρχοντικά. Περίεργο με φαίνεται εγώ, ο νέος Έλλην, να σχετίζωμαι με Βυζαντινούς[41].

41. Ί. Δραγούμης, *Ο ελληνισμός μου και οι Έλληνες*, Αθήνα: Εστία, 1927, 21.



Εικ. 1. Η Σάρα Μπερνάρ ως Θεοδώρα στο θεατρικό έργο του V. Sardou. Πηγή: Harvard Theater Collection.



Εικ. 2. Κάθισμα που αναβιώνει το γοτθικό μορφολογικό τύπο. Μέσα 19ου αιώνα. Χρονολόγηση με κριτήριο την ενδυμασία. Πηγή: Μουσείο Μπενάκη.



Εικ. 3. Κοινή προμετωπίδα των εξωφύλλων όλων των τευχών του έτους 1906 του γυναικείου περιοδικού *Η Φιλόκαλος Πηνελόπη* (Αθήνα, 1877-1920).



Εικ. 4. Τσάντα εισαγωγής από τη Γαλλία με βυζαντινά και άλλα μεσαιωνικά μοτίβα. Αναδημοσίευση από το περ. *Ο Καλλιτέχνης*, Δεκέμβριος 1911, διαφήμιση χωρίς σελιδαρίθμηση, του «μυροπωλείου Μπαχαρια».



Εικ. 5. Κεραμικά πλακάκια της επιχείρησης του Ε. Κ. Δηλαβέρη (ιδρ. 1888, Πειραιάς). Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.



Εικ. 6. Βυζαντινό κέντημα. Αναδημοσίευση από το περ. *Παναθήναια* 9, Οκτώβριος 1904 - Μάρτιος 1905, σ. 2.



Εικ. 7. Η πριγκίπισσα Μαρία της Ρουμανίας. Αναδημοσίευση από το περ. *Ο Καλλιτέχνης*, Σεπτέμβριος 1911, σ. 229.



Εικ. 8. Σερβάντα σε βυζαντινό ρυθμό, κατασκευασμένη από τον επιπλοποιό Ι. Μαγιάση. Αναδημοσίευση από το περ. *Η Εικονογραφημένη*, (1907-1908), σ. 79.



Εικ. 9. Βυζαντινή ενδυμασία κατασκευασμένη από τον Σπυρίδωνα Λάμπρο. Αναδημοσίευση από το περ. *Η Εικονογραφημένη*, Γʹ (1906-1907), σ. 167.



Εικ. 10. Βυζαντινή επίδραση σε ένδυμα με μοντέρνο ύφος. Αναδημοσίευση από το περ. *Παναθήναια* 23 (Οκτώβριος 1911-Μάρτιος 1912), σ. 319.



Εικ. 11. Γραμματοσειρά που χρησιμοποιήθηκε στο περ. *Πινακοθήκη* το 1908. Αναδημοσίευση από το 7 (1907-1908), σ. 189.

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Φλώρα Κρητικού

ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΟΥ ΙΘ΄ ΑΙ. ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ

Εισαγωγή

Η περίοδος του νεοελληνικού Διαφωτισμού ορίζεται κυρίως στις τελευταίες δεκαετίες του ΙΗ΄ αιώνα και στις πρώτες του ΙΘ΄ και πιο συγκεκριμένα στην περίοδο 1774-1821. Τοποθετείται δηλαδή λίγο αργότερα από το δυτικό Διαφωτισμό, η αρχή του οποίου ανάγεται περί τον ΙΖ΄ αιώνα και το τέλος του στους χρόνους πριν τη Γαλλική Επανάσταση[1].

Ο Διαφωτισμός δεν υπήρξε φιλοσοφικό σύστημα: εκφράζει ροπή του νου, η οποία μπορεί να εκδηλώνεται με ποικίλους διαφορετικούς τρόπους. Συνολικά οι νέες ιδέες μπορούν να συνοψισθούν στα ακόλουθα βασικά σημεία: πίστη στη δύναμη του ορθού λόγου, στην εξελιξιμότητα του ανθρώπου, στην πρόοδο και την ικανότητα της ευτυχίας. Αποδίδει ιδιάζουσα σημασία στα θέματα της αγωγής, προάγει τις ζωντανές γλώσσες και ιδιαίτερα τα εθνικά ιδιώματα σε βάρος των νεκρών γλωσσών, καλλιεργεί την ελεύθερη κριτική έρευνα, τη γνώση του φυσικού κόσμου, κηρύττει την ανεξιθρησκεία, διδάσκει την αξιοπρέπεια. Ο Διαφωτισμός αποτελεί το σύνολο των πνευματικών και συνειδησιακών φαινομένων της νέας ελληνικής Ιστορίας, όσων συμβαδίζουν με τη γενική προαγωγή του ελληνισμού και φυσική απόληξη των οποίων πρέπει να θεωρηθεί η Ελληνική Επανάσταση[2].

Η εξέλιξη του Διαφωτισμού στον ελληνικό πνευματικό χώρο διακρίνεται σε τρεις περιόδους, που αντιστοιχούν με τρεις περιόδους της γαλλικής παιδείας και εκφράζουν τη σχέση ανάμεσα σε δύο κινήματα και τη χρονική απόκλιση που τα χωρίζει. Η πρώτη και προδρομική περίοδος του νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι εκείνη που εκδηλώνεται με την προβολή του ονόματος του Βολταί-

---

1. Κ. Θ. Δημαρά, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 2007, σ. 1 (εφεξής: Δημαρά, *Διαφωτισμός*). Βλ. επίσης, Π. Κιτρομηλίδη, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 2000 και του ιδίου, *The Enlightenment as Social Criticism*, Princeton 1992. Ά. Ταμπάκη, *Περί νεοελληνικού διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών και δίαυλοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*, Αθήνα 2004. Μ. Ι. Γεδεών, *Η πνευματική κίνησις του Γένους κατά τον ΙΗ΄ και ΙΘ΄ αιώνα*, Αθήνα 1999.

2. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σ. 23.

ρου[3]. Ως επόμενη περίοδος χαρακτηρίζεται αυτή κατά την οποία ισχυρή επίδραση άσκησε στον ελληνικό χώρο η Γαλλική Εγκυκλοπαιδεία, όπως φαίνεται σε χαρακτηριστικά ελληνικά έργα. Η απογραφή του πνευματικού δυτικού κόσμου δεν έμεινε άγνωστη στον ελληνισμό, ούτε τον άφησε ασυγκίνητο. Η τρίτη περίοδος είχε στενή σχέση με την κίνηση που είναι γνωστή στην ιστορία της γαλλικής παιδείας ως κίνηση των Ιδεολόγων, των διανοουμένων οι οποίοι, αν και προσηλωμένοι στις αρχές της ελευθερίας και της ισότητας, αποδοκίμαζαν τη βίαιη εφαρμογή των αρχών αυτών[4].

Η σύγχρονη έρευνα ταυτίζει, κυρίως σχετικά με το δυτικό κόσμο, τη Γαλλία με το Διαφωτισμό. Πραγματικά, καθώς κατά τη διάρκεια του ΙΗ΄ αιώνα η Γαλλία κατέχει την πρώτη θέση σε θέματα παιδείας και διανόησης, την ίδια θέση κατέχει και στη συνείδηση του νεοελληνικού Διαφωτισμού. Η Γαλλία και η γαλλική γραμματεία την εποχή αυτή είναι οι φορείς της ευρωπαϊκής πνευματικής ζωής[5]. Η Ευρώπη ήταν για τους Έλληνες ο χώρος της καλλιέργειας των γραμμάτων και κυρίως ο τόπος της ελευθερίας.

Στην Ελλάδα κύριοι φορείς του Διαφωτισμού ήταν οι Φαναριώτες. Παράλληλα, οι ακμάζουσες ελληνικές παροικίες μετέφεραν στον ελληνικό πνευματικό χώρο το δυτικό πνεύμα, συντελώντας στην προαγωγή της παιδείας με μεταφράσεις δυτικών έργων. Η εισαγωγή νεωτερικών βιβλίων καθώς και η διάδοση και μετάφρασή τους μέσω των ελλήνων εμπόρων αποτέλεσε τον τρίτο παράγοντα διακίνησης προοδευτικών ιδεών στον ελληνικό χώρο[6]. Τόσο στη Δύση όσο και στην Ελλάδα το κύριο θέμα του διαφωτισμού υπήρξε η αγωγή και η παιδεία μέσω της έκδοσης νέων διδακτικών εγχειριδίων, της αποστολής μεγάλου αριθμού σπουδαστών στη Δύση, της αύξησης του αριθμού των δασκάλων και της ειδίκευσής τους[7].

Στόχος του νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι η αφύπνιση της εθνικής συνείδησης η οποία επιτυγχάνεται με την επίδραση εσωτερικών και άλλων αιτίων[8], εκ των οποίων τα κυριότερα υπήρξαν: ο ιστορισμός που διέπει τον ΙΗ΄ ευρωπαϊκό αιώνα[9], ο νεοκλασικισμός, η στροφή προς τον αρχαίο κόσμο και την αρχαία γλώσσα, η αποκατάσταση της προγονικής δόξας[10], ο περιηγητι-

---

3. Σχετικά με τον Βολταίρο και τις επιδράσεις του Βολταιρισμού στην Ελλάδα, βλ. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 145-175.

4. Βλ. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 10-11.

5. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 10-13.

6. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 12-14 και 68-71.

7. Βλ. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 20-21.

8. Βλ. Π. Μ. Κητρομηλίδη, *ό.π.*, 2000, σσ. 83-124.

9. Βλ. Π. Μ. Κητρομηλίδη, *ό.π.*, 2000, σσ. 83-124 και Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 18-19 και 55-58.

10. Βλ. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 58-60.

σμός που τρέπεται έντονα προς την Ελλάδα και εξαίρει τη σχέση μεταξύ αρχαίου και νέου ελληνισμού[11].

Αγάπιος Παλιέρμος

Πρώτος θεωρητικός της περιόδου αυτής και εμφανώς επηρεασμένος από το ρεύμα του Διαφωτισμού είναι ο εκ Χίου Αγάπιος Παλιέρμος[12]. Έχοντας κάνει μουσικές σπουδές στην Ιταλία, όπως παλαιότερα ο Ιερώνυμος Τραγουδιστής[13], και ων «κάτοχος της τετραφώνου μουσικής της Δύσεως», όπως γράφει ο Γ. Παπαδόπουλος[14], περί τα τέλη του ΙΗ΄ αι. (1797) υπέβαλε στο Πατριαρχείο μία καινούρια μέθοδο γραφής της μουσικής. Το σύστημα του Αγαπίου «πεπροικισμένον μεν από τα προτερήματα του συστήματος των Ευρωπαίων, αμέτοχον δε των ελλειμμάτων αυτού»[15], συνίστατο μάλλον σε διδασκαλία της μουσικής βάσει του ευρωπαϊκού συτήματος, καθώς ο ίδιος ο βιογράφος του, ο Χρύσανθος ο εκ Μαδύτου, αναφέρει ότι «εδίδασκε τα μουσικά με τας Νότας των Ευρωπαίων»[16]. Το σύστημα γραφής του Αγαπίου Παλιέρμου έγινε κατ' αρχήν δεκτό από τον Πατριάρχη Γρηγόριο τον Ε΄ αλλά στη συν-

---

11. Βλ. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 18-19 και 301-389. Βλ. επίσης, Π. Μ. Κητρομηλίδη, *ό.π.*, 2000, σσ. 381-427.

12. Βλ. Γ. Πλεμμένου, *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού Διαφωτισμού*, Αθήνα 2003, σσ. 69-101.

13. Περί τα μέσα περίπου του ΙΣΤ΄ αι. ο Ιερώνυμος Τραγουδιστής, Κύπριος μουσικός με σπουδές στην Ιταλία, παραδίδει μία καινούρια μέθοδο γραφής της μουσικής με τον τίτλο *Περί χρείας μουσικής Γραικών χαρακτήρων*. Η μέθοδός του αποτέλεσε προσπάθεια επαναπροσδιορισμού των μουσικών χαρακτήρων, ώστε να υποδεικνύουν συγκεκριμένη οξύτητα. Δεν βρήκε υποστηρικτές ή συνεχιστές και έμεινε σε αυτό το επίπεδο. Αποσκοπούσε κυρίως στη βελτίωση, υπό την έννοια της σαφήνειας, της μουσικής γραφής με την ενσωμάτωση στοιχείων της ευρωπαϊκής. Βλ. την έκδοση της θεωρητικής συγγραφής του Ιερωνύμου, B. Schartau, *Hieronymos Tragodistes, Über das Erfordernis von Schriftzeichen, für die Musik der Griechen*, [Monumenta Musicae Byzantinae / Corpus Scriptorum de Re Musica III], Wien 1990. Βλ. επίσης Π. Α. Αγαπητού, «Ιερώνυμος Τραγωδιστής ο Κύπριος: ένας γραφέας και μουσικός της όψιμης Αναγέννησης», *Η Ελληνική Γραφή κατά τους 15ο και 16ο αιώνες*, Αθήνα 2000, σσ. 283-300 και O. Strunk, «A Cypriot in Venice», *Natalicia Musicologica* 1962, σσ. 101-109.

14. Βλ. Γ. Ι. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής*, εν Αθήναις 1890, σ. 316, υποσ. 1101. Πρβλ. Γρ. Θ. Στάθη, «I Sistemi Alphabetici di scrittura musicale per scrivere la Musica Bizantina nel periodo 1790-1850», *Κληρονομία* 4 (1972), σσ. 365-402 και στα ελληνικά «Τα Αλφαβητικά Συστήματα Μουσικής Γραφής για τη μεταγραφή της βυζαντινής μουσικής την περίοδο 1790-1850», Τόμος *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα 2001, σσ. 488-511.

15. Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, Τεργέστη 1832, σ. LI.

16. Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σ. LI, υποσ. α.

έχεια, λόγω των αντιδράσεων που ακολούθησαν, η διδασκαλία της μεθόδου του διεκόπη. Αργότερα, ο Αγάπιος Παλιέρμος επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη δοκιμάζοντας αυτή τη φορά μία άλλη μέθοδο αλφαβητικής σημειογραφίας[17]. Ωστόσο, και η δεύτερη προσπάθειά του απέτυχε.

Το σύστημα του Αγαπίου είναι προφανώς όχι μόνο επηρεασμένο από το δυτικό σύστημα γραφής της μουσικής, αλλά κατά πάσα πιθανότητα αντιγραφή του. Ωστόσο, η σύνολη προσπάθειά του, αυτή κυρίως, αποδεικνύει τη σχέση του με το ανανεωτικό πνεύμα του Διαφωτισμού. «Περιήλθε την Ευρώπην επιταυτού, διά να διδαχθή την Μουσικήν των Ευρωπαίων εντελώς· έπειτα να έλθη εις την Ελλάδα, να ωφελήση τους ομογενείς του κατά τούτο», όπως γράφει ο Χρύσανθος στο Ιστορικό μέρος του Θεωρητικού του[18]. Η στροφή προς τη Δύση και η, όπως φαίνεται, επί σκοπώ περιήγηση και σπουδή του στην Ευρώπη, ώστε αφού «φωτισθεί» πρώτα ο ίδιος να μπορέσει στη συνέχεια να ωφελήσει τους ομογενείς του, τον καθιστά λαμπρό παράδειγμα της προσπάθειας των ελλήνων διαφωτιστών και του κηρύγματός τους. Συμφώνως προς αυτό, μόνο η παιδεία και η γνώση που κυριαρχούσαν στη Δύση μπορούσαν να υποβοηθήσουν την ανέλιξη του υπόδουλου ακόμα τότε Ελληνισμού. Ο Αγάπιος Παλιέρμος αποτελεί το πρώτο δείγμα μουσικού διαφωτιστού, ο οποίος σπούδασε στη Δύση με σκοπό να βοηθήσει το έθνος να ανασυνταχθεί πνευματικά.

Η προσπάθεια του Αγαπίου εξέφραζε το γενικότερο ανανεωτικό κλίμα της εποχής και συγχρόνως δύο βασικές αρχές του νεοελληνικού Διαφωτισμού: α. τη στροφή προς τη Δύση και τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, τα «πεφωτισμένα έθνη», και β. τη διάθεση και προσπάθεια ωφέλειας των ομογενών του μέσω των Φώτων της Δύσης.

Απόστολος Κώνστας

Στις αρχές του 19ου αι., συγκεκριμένα το 1800, αρκετά δηλαδή χρόνια πριν από την έκδοση του Μεγάλου Θεωρητικού του Χρυσάνθου, ο Απόστολος Κώνστας συγγράφει το δικό του Θεωρητικό με τίτλο *Μουσική Τέχνη της κοινής παραδόσεως και τεχνολογίας*, όπου εκθέτει τα δεδομένα μιας εξηγηματικής γραφής[19]. Σ' αυτό το σημαντικό για τη σύγχρονη μουσικολογική έρευνα

17. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «I Sistemi Alphabetici di scrittura musicale per scrivere la Musica Bizantina nel periodo 1790-1850», *Κληρονομία* 4 (1972), σσ. 365-402 και στα ελληνικά «Τα Αλφαβητικά Συστήματα Μουσικής Γραφής για τη μεταγραφή της βυζαντινής μουσικής την περίοδο 1790-1850», Τόμος *Τιμή προς τον διδάσκαλο*, Αθήνα 2001, σσ. 488-511.

18. Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, *ό.π.*, σ. LI, υποσ. α.

19. Σχετικά με τον Απόστολο Κώνστα, το εξηγητικό και το θεωρητικό του έργο, βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *Η Εξήγησις της Παλαιάς Βυζαντινής Σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσι-

θεωρητικό έργο εκθέτει τη δική του πρόταση στο αίτημα της εποχής για αναλυτική καταγραφή του μέλους και αποσαφήνιση των δεδομένων της παλαιάς συνοπτικής γραφής. Η βασική διαφορά του θεωρητικού του σε σχέση με αυτό του Χρυσάνθου που θα ακολουθήσει είναι ότι ο Απόστολος παραμένει εξαρτώμενος από την παλαιά γραφή και προσπαθεί να εξηγήσει μία μία τις θέσεις της –τουλάχιστον όσες αυτός θεωρεί χρήσιμες– ενώ ο Χρύσανθος –όπως θα δούμε στη συνέχεια– δημιουργεί εξ αρχής μία νέα μέθοδο γραφής. Ο Απόστολος Κώνστας αντιμετώπισε την παλαιά σημειογραφία ως τέχνη και παράδοση και προσπάθησε να την εξηγήσει σημάδι προς σημάδι[20]. Υπήρξε μάλλον συντηρητικός και έβλεπε με επιφύλαξη όποια ανανεωτική προσπάθεια ερχόταν από τη Δύση, όπως αργότερα και τη Νέα Μέθοδο των τριών δασκάλων[21]. Συμφωνούσε και υπερασπιζόταν την ανάγκη της εξήγησης αλλά ήταν αντίθετος με τη μεταρρύθμιση της γραφής. Ωστόσο, ανεξαρτήτως της αντιδράσεώς του έναντι της αλλαγής από τους τρεις δασκάλους και των σχέσεων και των προβλημάτων μεταξύ των προσώπων, το ερώτημα που εύλογα τίθεται είναι γιατί προτιμηθηκε η εξηγητική μέθοδος του Χρυσάνθου αντί αυτής του Αποστόλου, μολονότι η τελευταία ήταν πολύ πιο κοντά στην παλαιά γραφή και στα βυζαντινά πρότυπα θεωρητικών. Το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως, παρά την αντίθεση Διαφωτισμού και Εκκλησίας, ή μάλλον μεταξύ Διαφωτισμού και θρησκείας, και το τουλάχιστον αντικληρικό πνεύμα των διαφωτιστών, προτίμησε το «πεφωτισμένο» και μάλλον δυτικότροπο θεωρητικό και όχι αυτό του Αποστόλου, το οποίο πρόσφερε δυνατότητα εξήγησης, ενώ συγχρόνως διατηρούσε πολλά στοιχεία από την παλαιά γραφή καθώς και το βυζαντινό τρόπο σκέψης. Η απάντηση πρέπει, ενδεχομένως, να αναζητηθεί στο γεγονός ότι ο διαφωτισμός είχε ήδη επηρεάσει τον τρόπο σκέψης των συγχρόνων, καθιστώντας ό,τι προερχόταν από την Ευρώπη μάλλον ευπρόσδεκτο. Η εποχή ήταν κατάλληλη και τα πνεύματα ώριμα να δεχθούν μια αλλαγή αυτού του είδους και ύφους. Ίσως ο Απόστολος απέτυχε να ισχυροποιήσει το θεωρητικό του, ακριβώς γιατί διατήρησε στενή και ισχυρή σχέση με τη δυσνόητη πλέον και περίπλοκη παλαιά γραφή. Δεν μπόρεσε ή δεν θέλησε να παρακολουθήσει την εξέλιξη, τη ροπή προς την πεφωτισμένη Δύση, υπήρξε πιο παραδοσιακός απ᾽ ό,τι η εποχή του μπορούσε να αποδεχθεί.

κολογίας, Μελέται 2, Αθήναι 1978 και Θ. Κ. Αποστολοπούλου, *Ο Απόστολος Κώνστας ο Χίος και η συμβολή του στη θεωρία της Μουσικής Τέχνης*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας, Μελέται 4, Αθήνα 2002. Βλ. επίσης, Γ. Ι. Παπαδοπούλου, *ό.π.*, *σσ.* 338-339, Κ. Α. Ψάχου, *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήναι 1917, *σ.* 46, Μ. Κ. Χατζηγιακουμή, *Μουσικά Χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος Α΄, Αθήνα 1975, *σσ.* 331-332 και του ιδίου, *Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής Μουσικής 1453-1820*, Αθήνα 1980, *σσ.* 53-54.

20. Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, 1978, *σ.* 31.

21. Θ. Κ. Αποστολοπούλου, *ό.π.*, *σ.* 43.

Χρύσανθος εκ Μαδύτων

Το 1832 εκδόθηκε το Μέγα Θεωρητικό της Μουσικής, έργο του Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, στο οποίο εκτίθεται η θεωρητική διδασκαλία της Νέας Μεθόδου Γραφής της Μουσικής[22]. Ο Χρύσανθος είχε λάβει δυτικοευρωπαϊκή μόρφωση, γνώριζε τους αρχαίους Έλληνες θεωρητικούς και την ευρωπαϊκή σημειογραφία[23]. Επίσης, η παράγραφος του Θεωρητικού «περί της εν φθόγγοις διαφοράς», όπου ο Χρύσανθος εξηγεί και αντιπαραβάλλει τους βυζαντινούς φθόγγους με τις ευρωπαϊκές νότες, καθώς και η αναφορά του, στο Β΄ μέρος του βιβλίου, το ιστορικό, στους λατίνους μουσικούς συγγραφείς, υποδεικνύουν τη γνώση και το θαυμασμό του για τη Δυτική μουσική.

Στο νέο Θεωρητικό ο Χρύσανθος διατηρεί τους περισσότερους βυζαντινούς χαρακτήρες γραφής, τους ήδη γνωστούς και παραδεδομένους. Χρησιμοποιεί τη μονοσύλλαβη παραλλαγή, ένα είδος ευρωπαϊκού σολφέζ, καλύπτοντας όμως τη δυτική πρακτική με βυζαντινούς φθόγγους. Επινοεί παράγωγα κάποιων αφώνων σημαδιών και τα χρησιμοποιεί ως σημάδια χρόνου. Καταφέρνει δηλαδή να αφομοιώσει πολλά στοιχεία του ευρωπαϊκού συστήματος μουσικής γραφής, προσαρμοσμένα όμως στις ανάγκες του βυζαντινού μέλους.

Ωστόσο, δεν είναι μόνο τα επιμέρους στοιχεία της Νέας Μεθόδου τα οποία σχετίζονται με την ευρωπαϊκή σκέψη και το δυτικό μουσικό σύστημα. Το έργο του Χρυσάνθου διατρέχεται από δύο ειδών θεωρητικές πηγές: τις αρχαιοελληνικές θεωρητικές συγγραφές και τα ευρωπαϊκά θεωρητικά της μουσικής. Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρητικοί συγγραφείς χρησιμοποιούνται από το Χρύσανθο με εντυπωσιακή συχνότητα, γεγονός που υποδεικνύει εποπτεία και καλή γνώση των πηγών της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας. Η χρήση τους και η στροφή γενικώς προς την αρχαιότητα και το ένδοξο παρελθόν είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος του νεοελληνικού Διαφωτισμού, με σκοπό την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης. Από την άλλη πλευρά, η χρήση ευρωπαϊκών θεωρητικών έργων υποδηλώνει την ευχέρεια του συγγραφέα σ' αυτό τον τομέα, αλλά κυρίως εκφράζει το θαυμασμό του για το δυτικό πολιτισμό, ο οποίος θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ως βάση για την αναγέννηση του ελληνισμού[24].

---

22. Βλ. Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, *ό.π.*, 1832. Πρβλ. Γ. Ν. Κωνσταντίνου, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων. Το ανέκδοτο αυτόγραφο του 1816. Το έντυπο του 1832. Κριτική έκδοση*, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου 2007.

23. Βλ. Θ. Κ. Αποστολοπούλου, *ό.π.*, *σ.* 43.

24. Βλ. Κ. Ρωμανού, «Η μεταρρύθμιση του 1814», *Μουσικολογία* 1 (1985), *σσ.* 13-15. Πρβλ. Γ. Πλεμμένου, *ό.π.*, *σσ.* 165-194 *και του ιδίου*, «The active listener: Greek attitudes towards music listening in the Age of Enlightenment», *British Journal of Ethnomusicology* 6 (1997), *σσ.* 51-63.

Η βασική σχέση μεταξύ του Θεωρητικού της Νέας Μεθόδου και του κινήματος του νεοελληνικού Διαφωτισμού είναι η ίδια η Νέα Μέθοδος, εκτιμώμενη ως ροπή προς το σύστημα της Δύσης, ροπή δηλαδή προς τον τρόπο της δυτικής μουσικής σκέψης, εκτίμηση του δυτικού συστήματος, προσπάθεια υιοθέτησής του και προσαρμογής του στην πραγματικότητα και τις ανάγκες της εποχής. Έντονη είναι επίσης η αίσθηση προσφοράς στο Γένος μέσω της μεταρρύθμισης της μουσικής. Ο όρος Γένος είναι παραδοσιακός· ωστόσο, κατ' αρχάς πρόκειται για κάποιο προσδιοριζόμενο γένος. Σε δεδομένη στιγμή της περιόδου του Διαφωτισμού το γένος εμφανίζεται χωρίς κανένα προσδιορισμό και με συναισθηματική φόρτιση. Είναι πλέον έννοια στενά συσχετιζόμενη με την έννοια των προγόνων. Την ίδια περίοδο η ιδέα του γένους απέκτησε διαστάσεις μέσα στην ελληνική συνείδηση, ώστε οποιοσδήποτε προσδιορισμός αποκλειόταν, για να μην την εξειδικεύσει, να μην ελαττώσει τη σημασία της: το Γένος με αυτή την έννοια δεν χρειάζεται και δεν επιδέχεται προσδιορισμό[25].

Ακριβώς μ' αυτή την έννοια, το Γένος εμφανίζεται στον πρόλογο του εκδότου του Μεγάλου Θεωρητικού Παναγιώτη Πελοπίδη, ήδη στην πρώτη παράγραφο. «Του πολυτίμου τούτου συγγράμματος ήθελεν ίσως στερείσθε το Γένος επί πολύ αν δεν ήθελεν υπάρξει εις τους καθ' ημάς χρόνους ο πολυμαθέστατος και μουσικώτατος ούτος ανήρ», γράφει αναφερόμενος στο Χρύσανθο. Έτσι γίνεται εξ αρχής σαφές ότι η αλλαγή της γραφής και του συστήματος της μουσικής είναι μία προσφορά στο Γένος, στο Έθνος, όπως θα εννοηθεί αργότερα. Στη συνέχεια οι τρεις δάσκαλοι μεταρρυθμιστές ονομάζονται «Ευεργέται του Έθνους» για το έργο τους. Ο εκδότης συνεχίζει εκφράζοντας όλο το πνεύμα του διαφωτισμού: «... ο πολυμαθής κύριος Χρύσανθος ευηργέτησεν έτι το Έθνος, συγγράψας με φιλοσοφικόν νουν», ενώ αναφερόμενος στον κόπο που χρειάσθηκε η έκδοση του Θεωρητικού καταλήγει: «Οι κόποι μου δεν ομοιάζουν με τους κόπους των άλλων εκδοτών. Μ' όλα ταύτα εγώ δεν εσυλλογίσθην τούτο, δια να μη μείνη πλέον εν τω κρυπτώ τοιούτον επωφελές και πολύτιμον σύγγραμμα, τώρα μάλιστα ότε η φίλη ημών ΠΑΤΡΙΣ ανεγείρεται»[26].

Επίσης, η προσφώνηση της Εισαγωγής του Θεωρητικού από τον Αναστάσιο Θάμυρη βρίθει ιδεών που εκφράζουν το διαφωτιστικό πνεύμα: α) αναφέρεται ευθέως στον Αδαμάντιο Κοραή και στη διδασκαλία του, β) κατ' επανάληψη κάνει λόγο για τα φωτισμένα έθνη της Ευρώπης που μαθαίνουν γρήγορα και εύκολα μουσική, γ) επαινεί την «είσοδο της φιλοσοφίας στην Ελλάδα» η οποία «εξερρίζωσε τα λατρευόμενα δένδρα της μουσικής», δ) παραλ-

25. Δημαρά, *Διαφωτισμός*, σσ. 80-82.

26. Βλ. τον πρόλογο του Παναγιώτου Γ. Πελοπίδου στο Μεγάλο Θεωρητικό του Χρυσάνθου εκ Μαδύτων, *ό.π.*, 1832, σσ. ε΄, στ΄, ζ΄ και ι΄-ια΄, αντιστοίχως.

λήλως, συστήνει να διδάσκονται οι μαθητές και την ευρωπαϊκή σημειογραφία[27]. Δεν πρέπει άλλωστε να παραθεωρηθεί το γεγονός ότι και οι δύο εκδόσεις –της Εισαγωγής και του Θεωρητικού– πραγματοποιούνται στις ακμάζουσες ελληνικές παροικίες οι οποίες στα χρόνια του Διαφωτισμού λειτουργούν σαν κεραίες του ελληνισμού, μεταφέροντας στον ελληνικό χώρο το δυτικό πνεύμα, συντελώντας στην προαγωγή της παιδείας με την εκπόνηση και έκδοση έργων.

Γεώργιος Λέσβιος

Λίγα χρόνια μετά την έκδοση του Μεγάλου Θεωρητικού, το 1840, εκδίδεται στην Αθήνα το Θεωρητικό του Γεωργίου Λεσβίου[28], όπου ο συγγραφέας εκθέτει το δικό του ιδιαίτερο σύστημα μουσικής γραφής. Το σύστημα του Γεωργίου Λεσβίου ήταν μία δικής του επινόησης μέθοδος καταγραφής της μουσικής, με «σημεία αυτοσύστατα, αμετάβλητα και ισχυράν έχοντα δύναμιν διαλύει πάσαν ασάφειαν, καθότι αυτά ισοδύναμα όντα των γραμμάτων της διαλέκτου μας, ευκολύνουν και καθοδηγούν τον ψάλτην εις το σκοπούμενον· και η δύναμις της μεθόδου ταύτης απέδειξε και ακαταπαύστως αποδεικνύει εν ολίγω καιρού διαστήματι μαθητάς τελειοποιημένους»[29]. Λεπτομερής επεξήγηση της μεθόδου παρεκκλίνει από το σκοπό της μελέτης. Θα αναφέρουμε μόνο ότι το σύστημα γραφής και διδασκαλίας της μουσικής του Γεωργίου Λεσβίου αποτελούσε προσπάθεια μίμησης του πενταγραμμικού συστήματος, με τους χαρακτήρες να παρασημαίνουν συγκεκριμένο τονικό ύψος και διαστήματα. Οι ήχοι που παρουσιάζει στο Θεωρητικό του ονομάζονται τρόποι, όπως στη λατινική και στην αρχαιοελληνική μουσική θεωρία. Ήδη στα Προλεγόμενα του κειμένου της έκδοσης του 1840 ο συγγραφέας αναφέρεται στην ευρωπαϊκή μουσική και εκφράζει απερίφραστα το θαυμασμό του στα πεφωτισμένα έθνη της Ευρώπης τα οποία «καταγίνονται αδιακόπως δια να δυνηθούν να επεκτείνωσι τα όρια της μουσικής και να φθάσωσιν εις το μη περαιτέρω της τελειότητος αυτής»[30]. Κατωτέρω δε, μνημονεύοντας την αρχαιοελληνική παράδοση, αναφέρει: «Οι παρ' όλων των αιώνων μνημονευόμενοι και επαινού-

---

27. Γ. Λαδά, *Τα πρώτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινής μουσικής*, Αθήνα 1978, σσ. 20-26. Βλ. επίσης Κ. Ρωμανού, *ό.π.*, σσ. 16-17.

28. Βλ. *Εισαγωγή εις το Θεωρητικόν και Πρακτικόν της Μουσικής Τέχνης του Λεσβίου Συστήματος συντεθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν, παρά Γεωργίου Λεσβίου του εφευρέτου της Μεθόδου*, Αθήναι 1840.

29. Βλ. Γεωργίου του Λεσβίου, *ό.π.*, *Προλεγόμενα*, σ. ζ΄.

30. Βλ. Γεωργίου του Λεσβίου, *ό.π.*, *Προλεγόμενα*, σ. γ΄.

μενοι πρόγονοί μας Έλληνες απανθίζοντες τα καλά, ως αι μέλισσαι, έφθασαν να υψώσωσι και αυτήν εις τους υψηλούς των επιστημών θρόνους, παραγαγόντες αυτήν εις την ανελλειπή εντέλειαν [...]». «Διά της δυνάμεως της απλουστάτης μεν, αλλά περιεκτικής ταύτης μεθόδου δυνάμεθα να γράφωμεν όχι μόνον μέλη της καθ' ημάς Εκκλησιαστικής και της Ασιατικής Μουσικής, αλλά και παν οποιονδήποτε μέλος ευρωπαϊκόν»[31].

Στην επανέκδοση του Θεωρητικού του Γεωργίου Λεσβίου του 1872 το κείμενο παρουσιάζεται συνεχές και χωρίς ερωταποκρίσεις, ενώ προστίθενται η *Έκθεσις συνοπτική περί της ευρωπαϊκής μουσικής*, στην οποία γίνεται αναλυτική –και όχι συνοπτική– παρουσίαση της ευρωπαϊκής μουσικής με αναφορές στο γρηγοριανό μέλος και μία εκτενής αναφορά στη Νέα Μέθοδο των τριών δασκάλων.

Τα προβλήματα που προκάλεσε η μέθοδος του Γεωργίου Λεσβίου, οι πολιτικές ανάγκες που ενδεχομένως εξυπηρετούσε η εφαρμογή της στο νεοσύστατο Ελληνικό Κράτος και οι λόγοι εξ αιτίας των οποίων δεν επεκράτησε τελικώς δεν εμπίπτουν στα πλαίσια αυτής της ανακοίνωσης[32]. Η σχέση της, ωστόσο, με το κίνημα του Διαφωτισμού είναι προφανής. Είναι άμεσα εξαρτώμενη από το ευρωπαϊκό σύστημα μουσικής γραφής και από τον ευρωπαϊκό τρόπο σκέψης. Συνδέεται επίσης θεωρητικώς με την αρχαία ελληνική θεωρία και σκοπεύει και αυτή στο φωτισμό-διαφωτισμό του Γένους.

Άλλες θεωρητικές συγγραφές εξαρτώμενες από το Μεγάλο Θεωρητικό του Χρυσάνθου

Την αλλαγή του συστήματος μουσικής γραφής το 1814 και την έκδοση του Μεγάλου Θεωρητικού το 1832 ακολούθησαν άλλες θεωρητικές συγγραφές, οι οποίες ως εξαρτώμενες από το σύστημα των τριών δασκάλων εξετάζονται αδρομερώς εν συνεχεία.

Το 1842 εκδίδεται στην Κωνσταντινούπολη από τον Θεόδωρο Φωκαέα η *Κρηπίς του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον παρά των τριών ενδόξων μουσικοδιδασκάλων Χρυσάνθου Προύσης, Γρηγορίου πρω-*

---

31. Βλ. Γεωργίου του Λεσβίου, *ό.π.*, *Προλεγόμενα*, σσ. γ΄-δ΄ και η΄.

32. Βλ. Α. Γ. Χαλδαιάκη, «... κενόσπουδα συντάγματα... Διερεύνηση των αιτίων καταδίκης της 'λεσβιακής δυσμουσίας'», επιστημονική ανακοίνωση στο Συνέδριο *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων. 150 χρόνια από την κοίμησή του (1857-2007), Ταριτσάνη, 21-23 Σεπτεμβρίου 2007*, υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συνεδρίου. Βλ. επίσης, Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, 1972-2001, σσ. 491-493.

τοψάλτου και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, εξεδόθη πρότερον διηγηματικώς παρά Παναγιώτου Πελοπίδου, εκδοθείσα δε είτα κατ' ερωταπόκρισιν, μετά προσθήκης πολλών ετέρων αναγκαιούντων τα μάλιστα εις φιλολογικήν γνώσιν, παρά Θεοδώρου Φωκαέως. Όπως προοιωνίζει ο τίτλος, πρόκειται για το Θεωρητικό των τριών δασκάλων, το οποίο παρουσιάζεται με διαφορετικό χωρισμό του υλικού σε κστ΄ κεφάλαια και σε μορφή ερωταποκρίσεων.

Λίγο αργότερα, το 1851 εκδόθηκε και πάλι στην Κωνσταντινούπολη το έργο του Μαργαρίτου ΠΠ. Χ. Δροβιανίτου, *Θεωρητική και Πρακτική Εκκλησιαστική Μουσική, συνταχθείσα κατά μεν το πρώτον παρά του αοιδίμου διδασκάλου Χρυσάνθου ενός των τριών της νέας Μεθόδου εφευρετών, αντιγραφείσα δε το δεύτερον και τρίτον παρά των άλλων δύο, Γρηγορίου πρωτοψάλτου της Μεγάλης Εκκλησίας και Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος επί το συντομότερον* (sic), *ωσαύτως και τέταρτον παρά Θεοδώρου Φωκαέως και διαφόροις τύποις εκδοθείσα. Ήδη το πέμπτον και αύθις συνταχθείσα και όσον οιόντε επί το μεθοδικώτερον και εξηγηματικώτερον μετενεχθείσα παρά του εκδότου Μαργαρίτου ΠΠ. Χ. Δροβιανίτου, προς χρήσιν των μαθητευόντων, νυν πρώτον τύποις εκδέδοται, δαπάνη του αυτού*, στο οποίο επαναπαρουσιάζεται η θεωρητική διδασκαλία των τριών δασκάλων, με διαφορετική όμως διάταξη της ύλης των βασικών μόνο κεφαλαίων. Και σ' αυτό το έργο υπάρχουν παραλληλισμοί με την αρχαία θεωρία της μουσικής.

Ακολούθως, στην Αθήνα το 1855 εκδίδεται το θεωρητικό του Παναγιώτου Αγαθοκλέους, με τον τίτλο *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*. Ο συγγραφέας στην εισαγωγή του αναφέρει ότι συνέγραψε το θεωρητικό για να καλύψει την έλλειψη ενός τέτοιου συγγράμματος. Αναφερόμενος στο Μέγα Θεωρητικό εκφράζει το θαυμασμό του, γράφοντας: «είναι τω όντι μέγα και ταμείον των μουσικών γνώσεων διότι περιλαμβάνει την Ελληνικήν, την Τουρκικήν, την Ευρωπαϊκήν εν συνόψει και την παλαιάν και νέαν εκκλησιαστικήν μουσικήν». Και επαινεί τον Χρύσανθο, διότι «...μνημονεύει και τα ανωτέρω θεωρητικά καθώς και Έλληνας και Λατίνους μουσικούς...»[33]. Παράλληλα, ασκεί συγκεκαλυμμένη κριτική, «...διότι παντού απαντώνται κενά και ασυνάρτητα και χρήσις της παραγωγής συνδεούσης τα διεστώτα παντελώς δεν γίνεται...»[34]. Στο Θεωρητικό αυτό, μολονότι ακολουθείται –ή και αντιγράφεται ακόμα– η διδασκαλία του Χρυσάνθου, υπάρχουν αξιοσημείωτες διαφορές, καθώς ο συγγραφέας σε κάποιες περιπτώσεις εκθέτει τις δικές του απόψεις ή χρησιμοποιεί δική του ορολογία, όπως για παράδειγμα η διάκριση του μέλους σε πέντε είδη, ειρμολογικό, αναστασιματαρικό, στιχηραρικό, παπαδικό και

33. Βλ. Π. Αγαθοκλέους, *Θεωρητικόν της Εκκλησιαστικής Μουσικής*, Αθήναι 1855, *Προλεγόμενα*, σσ. θ΄-ι΄.

34. Βλ. Παναγιώτου Αγαθοκλέους, *ό.π.*, σ. ι΄.

καλοφωνικό, αν και μάλλον πρόκειται για διαφοροποίηση στην ορολογία.

Το *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής, κατά τον κανονισμόν των τριών διδασκάλων του νέου συστήματος, Γρηγορίου πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος και Χρυσάνθου Προύσης, περιέχον την ανάλυσιν των μουσικών κανόνων, την γέννησιν των τόνων, την εφαρμογήν των κλιμάκων, τας διαιρέσεις των ήχων, την αναπλήρωσιν της κλίμακος του β΄ ήχου, το ποσόν και το ποιόν, τα παραδείγματα της μελοποιίας, της μετροφωνίας και τα σημαδόφωνα του παλαιού συστήματος, κτλ. συναρμολογηθέν και συνταχθέν υπό Κυριακού Φιλοξένους του Εφεσιομάγνητος*, εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1859. Πρόκειται για Θεωρητικό της Νέας Μεθόδου με διαφορετική διάταξη της ύλης, η οποία παρουσιάζεται χωρισμένη σε τέσσερα βιβλία.

Η επόμενη σχετική έκδοση είναι του Στεφάνου λαμπαδαρίου και φέρει τον τίτλο *Κρηπίς, ήτοι νέα στοιχειώδης διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής, συνταχθείσα προς χρήσιν των σπουδαζόντων αυτήν κατά την νέαν μέθοδον και μετά προσθήκης συνοπτικής εξηγήσεως της εξωτερικής μουσικής, νυν πρώτον εκδιδόντος Δ. Ιωάννου πρωτοψάλτου*. Εκδόθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1875. Παρουσιάζεται σε μορφή ερωταποκρίσεων και με διαφορετική διάταξη της ύλης αλλά η ουσιαστική διαφορά του εν λόγω έργου και του Μεγάλου Θεωρητικού είναι η προσθήκη «Συνοπτικής εξηγήσεως της εξωτερικής μουσικής», όπως αναφέρει στον υπότιτλο, δηλαδή ένα κεφάλαιο για τη σχέση μακαμίων και ήχων.

Τέλος, θα αναφερθούν τα έργα του Παναγιώτου Κηλτζανίδου *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς εκμάθησιν και διάδοσιν του γνησίου εξωτερικού μέλους της καθ' ημάς Ελληνικής Μουσικής κατ' αντιπαράθεσιν προς την αραβοπερσικήν, συναρμολογηθείσα υπό του μουσ. Π. Γ. Κηλτζανίδου Προυσσαέως* και *Μεθοδική Διδασκαλία της Ελληνικής Μουσικής*, τα οποία εκδόθηκαν στην Κωνσταντινούπολη το 1881 και το 1879 αντίστοιχα.

Συμπεράσματα

Το πνευματικό κίνημα του νεοελληνικού Διαφωτισμού χαρακτηρίζεται από μια δυναμική διάθεση σύνθεσης στοιχείων που αφορούν στη συνύπαρξη δύο καθοριστικών εννοιών, κατ' αρχήν αντιθετικών: της παράδοσης και της ανανέωσης. Επέλεξε και αφομοίωσε διάφορες τάσεις χαρακτηριστικές των δυτικών πνευματικών τάσεων, στοχεύοντας συγχρόνως στην επανακατάκτηση της κλασικής παιδείας. Για το Διαφωτισμό ο ορθός λόγος είναι ισχυρότερος από οποιαδήποτε παράδοση. Σ' αυτό το πλαίσιο εντάσσονται οι απόπειρες, άλλες επιτυχημένες και άλλες αποτυχημένες, εισαγωγής μιας νέας μουσικής

αντίληψης επί τη βάσει της μεταρρύθμισης στη μουσική γραφή. Κάποιες εξ αυτών βασίσθηκαν στη σύγχρονη δυτική μουσική αντίληψη, ενώ άλλες –λίγες– παραμένουν πιστές στο παραδεδομένο βυζαντινό μοντέλο.

Η μέθοδος του Αγαπίου Παλιέρμου απέτυχε τελικώς, διότι ήταν πλήρως εξευρωπαϊσμένη και το εκκλησιαστικό περιβάλλον, παρά τον άνεμο του Διαφωτισμού, ήταν ακόμα πολύ συντηρητικό. Παρά την αποτυχία του όμως δεν μπορεί να παραθεωρηθεί η κατ' αρχήν αποδοχή και χρήση του συστήματός του. Αυτό το τελευταίο σημαίνει ότι η απαραίτητη προεργασία για την αλλαγή είχε γίνει και οι προϋποθέσεις είχαν τεθεί. Εντούτοις, το ίδιο συμβαίνει και με τον Γεώργιο Λέσβιο και μάλιστα πολύ αργότερα. Κοινό σημείο των δύο συστημάτων ήταν ότι δεν είχαν διατηρήσει στοιχεία της παράδοσης. Στο άλλο άκρο βρίσκεται η θεωρητική συγγραφή του Αποστόλου Κώνστα, άμεσα συνδεδεμένη με την παλαιά γραφή. Στο Θεωρητικό του προσπάθησε με ειλικρινή και φιλότιμη διάθεση να διασαφηνίσει τα σκοτεινά σημεία και τα μυστικά των θέσεων της παλαιάς συνοπτικής σημειογραφίας[35]. Δεν ακολούθησε τη στροφή προς τη Δύση μένοντας πιστός στη μουσική του παράδοση, μολονότι δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε ασφαλώς ότι αυτό ήταν το μόνο εμπόδιο για την επικράτηση της μεθόδου του. Είναι σαφές, ωστόσο, ότι το Θεωρητικό του Χρυσάνθου και η μεταρρύθμιση της μουσικής γραφής το 1814 στέφθηκε με επιτυχία, γιατί συνδύασε με εξαιρετικά συνθετικό τρόπο τα δύο στοιχεία του διαφωτισμού· την παράδοση και την ανανέωση[36].

35. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, *ό.π.*, 1978, σ. 32.
36. Βλ. επίσης, Κ. Ρωμανού, *ό.π.*, σσ. 7-22.

Δημήτριος Κων. Μπαλαγεῶργος

ΣΥΝΟΠΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ (ιθ΄-κ΄ *αἰ.*)

Μὲ ἰδιαίτερη χαρὰ καὶ συγκίνηση ἐπιστρέφω στὴ Θεολογικὴ Σχολή, στὸν περίβολο τῆς ὁποίας μὲ ὁδήγησε ἡ πρόνοια τοῦ Τριαδικοῦ Θεοῦ πρὶν χρόνια γιὰ νὰ πραγματοποιήσω τὶς σπουδές μου καὶ νὰ ἐκπονήσω τὴ διδακτορική μου διατριβὴ στὴ βυζαντινὴ μουσικολογία, γνωστικὸ ἀντικείμενο ποὺ θεραπεύθηκε γιὰ πρώτη φορὰ σὲ πανεπιστημιακὸ ἵδρυμα τῆς χώρας μας ἀπὸ τὸν καθηγητὴ κὺρ Γρηγόρη Στάθη. Καὶ βρίσκομαι ἐδῶ χάρη στὴν τιμὴ ποὺ μοῦ ἔκανε τὸ Τμῆμα Θεολογίας –τὸ ὁποῖο εὐχαριστῶ θερμῶς– νὰ μὲ προσκαλέσει γιὰ νὰ λάβω μέρος στὸ Α΄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης καὶ νὰ σχεδιάσω τὴν ἱστορία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τὸ πρόσφατο παρελθόν, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς τομεῖς τῆς νεοελληνικῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης καὶ βασικὸ κεφάλαιο τῆς πολιτιστικῆς μας κληρονομιᾶς. Ἡ προσωπική μου συμβολὴ θὰ περιορισθεῖ σὲ μία συνοπτικὴ παρουσίαση τοῦ δεδομένου θέματος, χωρὶς διεκδικήσεις πρωτοτυπίας ἢ πληρότητας. Θὰ ἦταν βέβαια εὐχῆς ἔργο νὰ ἐπαρκοῦσε ὁ χρόνος καὶ νὰ παρείχετο ἡ δυνατότητα νὰ παρουσιασθεῖ τὸ πλούσιο καὶ ἐνδιαφέρον ὑλικὸ ποὺ ἐκπροσωπεῖ τὴν παράδοση καὶ τὶς ἰδιόμορφες ἱστορικὲς συνθῆκες τῆς περιόδου αὐτῆς. Προσαρμοζόμενος ὅμως στὸ πρόγραμμα τοῦ συμποσίου θὰ ἀποπειραθῶ νὰ προσεγγίσω ἁδρομερῶς τὴν πορεία καὶ ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κατὰ τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες, ὅπως αὐτὴ διαμορφώθηκε στὰ βασικὰ μουσικὰ κέντρα τῆς ἐποχῆς καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ συνέδεσαν τὸ ὄνομά τους μὲ τὶς ἐξελίξεις αὐτές.

Ἡ ἱστορία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν ἀνατολὴ τοῦ ιθ΄ αἰ. γράφεται ἀποκλειστικὰ σχεδὸν στὸ χῶρο τῆς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας στὴν Κωνσταντινούπολη, μὲ παράλληλες ὡστόσο προεκτάσεις στὸ Ἅγιο Ὄρος, τὴ Σμύρνη, τὴ Θεσσαλονίκη, ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κέντρα. Κατὰ τὶς δυὸ πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ ὁλοκληρώνονται οἱ μεταρρυθμιστικὲς καὶ δημιουργικὲς διεργασίες ποὺ εἶχαν ἀρχίσει οὐσιαστικὰ πρὶν ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ ιη΄ αἰ. Ἡ περίοδος ποὺ ἐξετάζουμε ξεκινᾶ μὲ ἕνα συμβατικὸ γεγονός· τὸ θάνατο στὶς 23 Ἀπριλίου τοῦ 1800 τοῦ πρωτοψάλτη τῆς Μεγάλης

τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησίας Ἰακώβου[1], ζηλωτοῦ τῆς ἀρχαίας παραδόσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ διακεκριμένου λογίου, ὁ ὁποῖος κατέγραψε σὲ μορφὴ τυπικῶν διατάξεων τὴν πατριαρχικὴ ψαλτικὴ παράδοση καὶ διόρθωσε μὲ πατριαρχικὴ προτροπὴ τὰ σφάλματα «τὰ ὁποῖα ἐξ αἰτίας τῆς ἀμελείας τῶν τυπογράφων εὑρίσκοντο εἰς τὰς ἐκκλησιαστικὰς βίβλους»[2].

Ὡστόσο, δυὸ καίρια ἐπιτεύγματα σφράγισαν τὴν περίοδο αὐτὴ καὶ καθόρισαν τὴ μετέπειτα πορεία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης· τὸ πρῶτο εἶναι ἡ ἐπινόηση καὶ καθιέρωση ἑνὸς νέου σημειογραφικοῦ συστήματος καὶ τὸ δεύτερο ἡ χάραξη τυπογραφικῶν μουσικῶν στοιχείων καὶ ἡ ἔκδοση τῶν πρώτων μουσικῶν βιβλίων. Ἡ μεταρρύθμιση στὴ σημειογραφία, γνωστὴ ὡς Νέα Μέθοδος ἀναλυτικῆς σημειογραφίας, πραγματοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς Τρεῖς Δασκάλους, τὸν Γρηγόριο πρωτοψάλτη, τὸν Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα καὶ τὸν Χρύσανθο ἐπίσκοπο Δυρραχίου, τὸ ἔτος 1814. Οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι δίδαξαν τὴ Νέα Μέθοδο στὴν Δ′ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολή, ποὺ ἱδρύθηκε τὸ 1815 ἐπὶ πατριαρχείας Κυρίλλου τοῦ Ϛ′ (1813-1818)· ὁ μὲν Γρηγόριος καὶ ὁ Χουρμούζιος τὸ πρακτικὸ μέρος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὁ δὲ Χρύσανθος τὸ θεωρητικὸ μέρος αὐτῆς[3]. Ἡ μαρτυρία ἑνὸς ἐκ τῶν μαθητῶν τῆς Σχολῆς, τοῦ Παναγιώτη Πελοπίδη, εἶναι ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρουσα: «Ἐσυστήθη λοιπὸν διὰ τοῦτο σχολεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον παρεχωρήθη νὰ κατοικοῦν καὶ πολλοὶ ἐκ τῶν ἀπόρων μαθητῶν. Ἐδιωρίσθησαν ἔφοροι τῆς σχολῆς, καὶ μισθὸς διὰ τοὺς διδασκάλους. Ἐστάλθησαν πανταχοῦ Πατριαρχικὰ ἐγκύκλια γράμματα εἰς τοὺς κατ᾽ ἐπαρχίας Ἀρχιερεῖς· ἵνα, ὅσοι ποθοῦν νὰ σπουδάσουν τὴν Μουσικὴν ἀμισθὶ κατὰ νέαν Μέθοδον, μεταβῶσιν εἰς Κωνσταντινούπολιν, ὅπου μετὰ δύο ἐτῶν διδασκαλίαν θέλουν γένει ἐγκρατεῖς τῆς Μεθόδου. Ἔτρεξαν λοιπὸν πανταχόθεν μαθηταὶ πάσης τάξεως καὶ ἡλικίας· ἐξ αὐτῶν μερικοὶ εὐδοκιμήσαντες ἀρκετά, μετέβησαν ἐκεῖθεν ἄλλος εἰς μίαν πόλιν καὶ ἄλλος εἰς ἄλλην· ὅπου συστήσαντες ἰδιαίτερα σχολεῖα, μετέδιδαν εἰλικρινῶς τὸ τάλαντον, ὅπερ τοῖς ἐνεπιστεύθη»[4]. Ἡ σχολὴ λειτούργησε ἔξι χρόνια καὶ ἑτοίμασε μεγάλο ἀριθμὸ μουσικοδιδασκάλων ποὺ διέδωσαν τὴν Ψαλτικὴ σὲ πολλὲς πόλεις τῆς Μ. Ἀσίας, τῆς Ἑλλάδος καὶ στὶς ἑλληνικὲς κοινότητες τοῦ ἐξωτερικοῦ[5]. Παράλ-

1. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «Ἰάκωβος πρωτοψάλτης ὁ Βυζάντιος (†23 Ἀπριλίου 1800)», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* ΛΒ′ (1997), σ. 325.

2. Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, *Θεωρητικὸν Μέγα τῆς Μουσικῆς*, Τεργέστη 1832, σ. xxxvi.

3. Λίγες πληροφορίες γιὰ τὴν Δ′ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολὴ βλ. στὸ ἔργο τοῦ Γεωργ. Ἰ. Παπαδοπούλου, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ᾽ ἡμᾶς (1-1900 μ.Χ.)*, Κατερίνη 1990[2], σσ. 232-233.

4. Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, *ὅπ.π.*, σ. ζ′.

5. Ἀπόφοιτοι τῆς Σχολῆς δίδαξαν στὴ Μουσικὴ Σχολὴ Ἰασίου, στὴ Μουσικὴ Σχολὴ τῆς

ληλα οἱ Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος ἀρχίζουν νὰ μεταγράφουν πυρετωδῶς ὅλη τὴν προηγούμενη παραγωγὴ καὶ τὶς ἐν χρήσει συνθέσεις, ὥστε νὰ καλύψουν τὶς ἄμεσες λατρευτικὲς ἀνάγκες.

Μὲ τὴν καθιέρωση τῆς Νέας Μεθόδου «ἓν ἀκόμη ἔμενε, τὸ ἀναγκαιότατον εἰς συναπάρτισιν τῆς ἐντελοῦς εὐκολίας τῆς τέχνης ταύτης, ὁ διὰ τύπου δηλονότι πολλαπλασιασμὸς τῶν Μουσικῶν βιβλίων, καὶ ἡ ἐκ τούτου κοινοτέρα ὠφέλεια εἰς τὸ γένος»[6]. Ἡ ἐπινόηση τῆς μουσικῆς τυπογραφίας ὑπῆρξε τὸ ἄμεσο πρακτικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐφαρμογῆς τῆς Νέας Μεθόδου, μὲ τὴν ἐπιβληθεῖσα ἁπλοποίηση, τὴν ἀχρήστευση καὶ ἐξαφάνιση τῶν ὑποστάσεων –ἐξαιρέσει ἕξι– καὶ κάποιων σημαδοφώνων τοῦ παλαιοῦ συστήματος, ἐπεμβάσεις ποὺ ἔκαναν εὔκολη τὴ χάραξη σημαδιῶν, ἄνοιξαν τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς μουσικῆς τυπογραφίας καὶ ὁδήγησαν στὴν εὐρύτερη διάδοση τῆς Ψαλτικῆς. Τὰ δύο πρῶτα στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς τυπογραφίας ἔντυπα μουσικὰ βιβλία, τὸ *Νέον Ἀναστασιματάριον* καὶ τὸ *Σύντομον Δοξαστάριον* τοῦ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, ἐκδόθηκαν στὸ Βουκουρέστι τὸ ἔτος 1820 ἀπὸ τὸν μουσικολογιώτατο δάσκαλο τοῦ Ἡγεμονικοῦ Μουσικοῦ Σχολείου κὺρ Πέτρο Μανουὴλ Ἐφέσιο[7]. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἕνας ἄλλος μαθητὴς τῶν Τριῶν Διδασκάλων, ὁ Ἀ. Θάμυρις μεταβαίνει στὸ Παρίσι μὲ σκοπὸ τὴ χάραξη μουσικῶν τυπογραφικῶν στοιχείων καὶ τὴν ἔκδοση βιβλίων. Τὸ ἔτος 1821 παραδίδει τὶς δυὸ πρωτοεκδόσεις του τὸ *Μικρὸ Θεωρητικὸ* τοῦ Χρυσάνθου καὶ τὸ *Δοξαστάριο* τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου. Μὲ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς τυπογραφικῆς προσπάθειας στὸ Βουκουρέστι καὶ τὴ μεταφορὰ τῶν παρισινῶν στοιχείων –μὲ διαφοροποιήσεις ὅμως στὸ σχῆμα κάποιων σημαδιῶν– στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ ἔτος 1824, ἡ ἐκδοτικὴ δραστηριότητα στὸ χῶρο τοῦ μουσικοῦ βιβλίου συνεχίζεται πιὰ στὸ κέντρο τῆς ὀρθόδοξης ψαλτικῆς παράδοσης[8]. Ἡ ἐπικράτηση τῆς μουσικῆς τυπογραφίας καὶ οἱ πολλὲς ἐκδόσεις δὲν σήμαναν καὶ τὸ τέλος τῆς κωδικογραφικῆς δραστηριότητας. Τὸ μουσικὸ χειρόγραφο ἐξακολούθησε νὰ ὑπηρετεῖ τὶς ἀνάγκες καὶ τὶς πρακτικὲς μέχρι καὶ τὸ τέλος

Ἡγεμονίας τοῦ Βουκουρεστίου καὶ στὶς Μουσικὲς Σχολὲς τῆς Ὀδησσοῦ καὶ τῆς Βιέννης. Πρβλ. Καίτης Ρωμανοῦ, *Ἱστορία τῆς ἔντεχνης νεοελληνικῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 2000, σ. 28.

6. Βλ. στὸν πρόλογο τοῦ μουσικοῦ βιβλίου τοῦ Πέτρου Ἐφεσίου, *Νέον Ἀναστασιματάριον*, ἐν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ 1820, ἄ.ἀ. σελίδος.

7. Βλ. Χρυσάνθου ἀρχιεπισκόπου Δυρραχίου τοῦ ἐκ Μαδύτων, *ὅπ.π.*, σ. η΄. Πρβλ. καὶ Γεωργ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου, *Βιβλιογραφία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, περίοδος Α΄ (1820-1899)*, Πατριαρχικὸν Ἵδρυμα Πατερικῶν Μελετῶν, [Ψαλτικὰ Βλατάδων 1], Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 27-28.

8. Πολὺ περισσότερα γιὰ τὴ μουσικὴ τυπογραφία, τὴν ἱστορία της, τοὺς τόπους ἐκδόσεως, τὶς χαράξεις μουσικῶν στοιχείων βλ. στὸ ἄρθρο τοῦ Γρ. Θ. Στάθη, «Ἡ μουσικὴ τυπογραφία τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης (1820-1900)», *Τὸ ἔντυπο ἑλληνικὸ βιβλίο 15ος-19ος αἰώνας* – Πρακτικὰ Διεθνοῦς Συμποσίου Δελφοί, 16-20 Μαΐου 2001, Ἀθήνα 2004, σσ. 483-492.

τοῦ ιθ′ αἰ. περίπου[9], ἐξαιτίας τῆς δυσκολίας στὴ διακίνηση τῶν ἔντυπων βιβλίων καὶ τῆς μὴ ἄμεσης ἔκδοσης «ὅλης τῆς ἐγκύκλιας σειρᾶς τῶν ἀναγκαίων μουσικῶν βιβλίων»[10].

Λίγα χρόνια μετὰ τὴν ἐπιβολὴ καὶ ἑδραίωση τῆς Νέας Μεθόδου μὲ τὴ διάδοση τοῦ ἔντυπου μουσικοῦ βιβλίου, καταβλήθηκαν προσπάθειες ἀντικατάστασης τοῦ σημειογραφικοῦ συστήματος τῆς Ψαλτικῆς καὶ τῆς ἐπιβολῆς ἄλλων συστημάτων. Πρωταγωνιστὴς σὲ μία ἀπὸ αὐτὲς ὑπῆρξε ὁ Γεώργιος Ντουμανέλης, Λέσβιος, ὁ ὁποῖος πρωτοδίδαξε τὸ ἰδιότυπο μουσικό του σύστημα στὸ πρῶτο σχολεῖο ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τῆς Ἐλευθέρας Ἑλλάδος, ποὺ ἵδρυσε στὴν Αἴγινα ὁ κυβερνήτης τῆς χώρας Ἰωάννης Καποδίστριας, τὸ ἔτος 1826[11]. Τὸ Λέσβιον σύστημα γνώρισε μεγάλη –κυρίως χάρη στὴν ἔκδοση πλήρους σειρᾶς μουσικῶν βιβλίων– ἀλλὰ παροδικὴ ἀναγνώριση καὶ ἀποδοκιμάσθηκε ἀπὸ τὴ Μεγάλη Ἐκκλησία μὲ τὴν ἔκδοση ἐγκυκλίων ποὺ ἐκδόθηκαν ἀπὸ τὸν Οἰκουμενικὸ Πατριάρχη Ἄνθιμο τὸν Ϛ′, τὰ ἔτη 1846 καὶ 1848[12].

Στὴ δεκαετία 1830-1840 δημιουργήθηκαν δύο ἀκόμη συστήματα μουσικῆς γραφῆς, τὸ Ἀλφαβητικὸ σύστημα τοῦ Βουκουρεστίου καὶ τὸ Ἀλφαβητικὸ σύστημα τοῦ Παϊσίου Ξηροποταμηνοῦ, στὰ ὁποῖα μεταγράφηκαν ἀρκετὰ μέλη[13]. Τὰ ριζοσπαστικὰ καὶ καινοφανῆ αὐτὰ συστήματα δὲν ἀπέφεραν τοὺς ἀναμενόμενους καρποὺς στοὺς δημιουργούς τους· καὶ γιατὶ παραμόρφωναν τὰ

---

9. Γνωστοὶ φιλόκαλοι ἀντιγραφεῖς, ὅπως ὁ πολυγραφότερος ἕλληνας κωδικογράφος Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χίος, ὁ Χουρμούζιος, ὁ Ματθαῖος Βατοπεδινός, ὁ Προκόπιος Φιλαδελφείας καὶ ἄλλοι, ἐξακολουθοῦν νὰ ἐργάζονται μὲ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο καὶ νὰ ὑπηρετοῦν μὲ ζῆλο καὶ ἀγάπη τὴ μεγάλη χειρόγραφη μουσικὴ παράδοση.

10. Μαν. Κ. Χατζηγιακουμῆ, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἅλωση (1453-1820) - Σχεδίασμα Ἱστορίας*, Ἀθήνα 1999, σσ. 108-109.

11. Γιὰ τὴν πρώτη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ σχολή, βλ. κυρίως: Ἑλένης Κούκου, *Ὁ Καποδίστριας καὶ ἡ Παιδεία - Τὰ ἐκπαιδευτικὰ ἱδρύματα τῆς Αἴγινας*, Ἀθῆναι 1972. Ἀποστ. Ε. Βακαλοπούλου, «Ἡ πρώτη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ σχολὴ καὶ τὸ πρῶτο ἐκκλησιαστικὸ σχολεῖο στὴν Ἑλλάδα ἐπὶ Καποδίστρια», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Α.Π.Θ.*, Τμῆμα Ποιμαντικῆς, Τιμητικὸ Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Ἰωάννη Ὀρ. Καλογήρου, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 167-189.

12. Τὴν Πατριαρχικὴ καὶ Συνοδικὴ ἐγκύκλιο τοῦ ἔτους 1846 δημοσίευσε ὁ Γεώργ. Ἰ. Παπαδόπουλος στὸ ἔργο του Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐν Ἀθήναις 1890, σσ. 343-344 (ἑφεξῆς: Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*). Ἡ ἐγκύκλιος τοῦ ἔτους 1848 δημοσιεύθηκε «παρὰ πόδας ἀπαραλλάκτως» στὸν πρῶτο τόμο τῆς *Πανδέκτης τῆς ἱερᾶς ἐκκλησιαστικῆς ὑμνῳδίας τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου καὶ Στεφάνου Α′ Δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας*, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1850, σσ. ια′-ιδ′.

13. Γιὰ τὰ δύο αὐτὰ συστήματα καὶ τὶς ἄλλες προσπάθειες ποὺ ἔγιναν γιὰ ἀλλαγὴ τοῦ μουσικοῦ γραφικοῦ συστήματος βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «I sistemi alfabetici di scrittura musicale

σημεῖα γραφῆς καὶ ὅλη τὴ λοιπὴ συναρμολογία, ἀλλὰ κυρίως γιατὶ ἀλλοίωναν τὸ ὕφος τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ μέλους καὶ ἐπέφεραν ἀνατροπὴ στὴν παράδοση καὶ ἀνωμαλία στὴν τάξη τῶν ἀκολουθιῶν.

Στὴν ἐλεύθερη Ἑλλάδα παρατηροῦμε τὰ πρῶτα σκιρτήματα μιᾶς νέας μουσικῆς ζωῆς, μὲ τὴν ἐμφάνιση τῶν πρώτων, ἔντονων μάλιστα, προσπαθειῶν εἰσαγωγῆς τῆς πολυφωνίας στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ τῆς ἐναρμονίσεως τῶν ὕμνων. Ἡ νέα πρωτεύουσα τοῦ κράτους Ἀθήνα δέχεται τὴ διείσδυση τῆς δυτικῆς μουσικῆς παιδείας καὶ ἑπομένως σημαντικὴ ἀλλοίωση στὸ μέχρι τότε μουσικὸ αἴσθημα. Ἡ πρώτη προσπάθεια εἰσαγωγῆς τῆς δυτικῆς μουσικῆς στὸ μητροπολιτικὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης, τὸ Πάσχα τοῦ 1836, ἀποτυγχάνει. Ὁ «γογγυσμὸς καὶ ὁ θόρυβος τῶν ἐκκλησιαζομένων τότε ἔπεισαν τὸν βασιλέα [Ὄθωνα] ἐκ τῶν πραγμάτων περὶ τοῦ ἀδυνάτου τῆς εἰσαγωγῆς τῆς τετραφώνου μουσικῆς»[14] καὶ τὸν ὑποχρέωσαν νὰ ἱδρύσει τὴ Β′ Μουσικὴ Σχολὴ τῆς ἑλληνικῆς κυβερνήσεως, τὴν 26η Ἰανουαρίου τοῦ 1837, στὴν ὁποία μποροῦσαν νὰ φοιτήσουν «ἀνεξόδως ὅσοι ἔχουν κλίσιν εἰς τὴν ψαλτικὴν καὶ ἰδίως εἰς τὴν χορῳδίαν»[15], μαθητεύοντας κοντὰ στὸν πρωτοψάλτη Ζαφείριο Ζαφειρόπουλο καὶ στὸν ἱεροδιάκονο Θεόκλητο[16]. Καὶ ἡ Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος φρόντισε νὰ λάβει τὰ μέτρα της, καταδικάζοντας ἐπισήμως τοὺς μουσικοὺς νεωτερισμοὺς μὲ ἐγκύκλιο ποὺ ἐξέδωσε τὸ ἔτος 1839, διὰ τῆς ὁποίας προσκαλοῦσε ὅλους τοὺς ἐπισκόπους νὰ μὴν ἐπιτρέπουν «νὰ ἀναγινώσκονται ἀναγνώσματα, ἢ νὰ ψάλλωνται ἐπὶ τῶν ἱερῶν τελετῶν ὕμνοι ἢ ᾄσματα ἀκανόνιστα καὶ μὴ διατεταγμένα παρὰ τῆς Ἐκκλησίας»[17].

Ἔξω ἀπὸ τὸν ἑλλαδικὸ χῶρο, οἱ ἑλληνικὲς ὀρθόδοξες κοινότητες ἀρχίζουν νὰ ἐπιζητοῦν μεταρρύθμιση στὴ μουσικὴ τῆς λατρείας[18]. Ἡ συνάφεια τῶν

---

per scrivere la musica bizantina nel periodo 1790-1850», *Κληρονομία* 4 (1972), σσ. 365-402. Τὸ ἴδιο κείμενο σὲ ἑλληνικὴ μετάφραση περιέχεται στὸν τόμο *Τιμὴ πρὸς τὸν διδάσκαλον, ἔκφραση ἀγάπης στὸ πρόσωπο τοῦ καθηγητοῦ Γρηγορίου Θ. Στάθη. Ἀφιέρωμα στὰ ἑξηντάχρονα τῆς ἡλικίας καὶ στὰ τριαντάχρονα τῆς ἐπιστημονικῆς καὶ καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς του*, ἔκδοση Ἀνατολῆς τὸ Περιήχημα, Ἀθῆναι 2001, σσ. 488-501.

14. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σ. 521.

15. Ἀπὸ τὸ δημοσιευθὲν στὸ ἔργο τοῦ Γεωργ. Ἰ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σσ. 384-385 βασιλικὸ διάταγμα τοῦ Ὄθωνος Περὶ συστάσεως σχολείου ψαλτικῆς.

16. Βλ. Κων. Σοφιανοῦ, *Τὸ νομικὸ καθεστὼς τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ τῆς νεότητας 1833-1900. Συναγωγὴ Νόμων, Διαταγμάτων, Ἐγκυκλίων καὶ Καταστατικῶν*, τόμ. Α′, Ἀθήνα 1988, σσ. 31, 34.

17. Τὴν ἐγκύκλιο δημοσιεύει ὁ ἀρχιμανδρίτης Στέφανος Γιαννόπουλος στὸ ἔργο του *Συλλογὴ ἐγκυκλίων τῆς Ἱερᾶς Συνόδου ἀπὸ τοῦ 1833 μέχρι σήμερον*, ἐν Ἀθήναις 1901, σσ. 599-600.

18. Βλ. Γρ. Θ. Στάθη, «Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴ μεταβυζαντινὴ πε-

Ἑλλήνων τῆς διασπορᾶς μὲ τὸν εὐρωπαϊκὸ τρόπο ζωῆς ἄλλαξε τὴ νοοτροπία τους καὶ ἡ ἀσταθὴς ἐθνικὴ μουσικὴ παιδεία διευκόλυνε τὴν ἐπίδρασή τους ἀπὸ τὴ δυτικὴ πολυφωνικὴ μουσική. Τὸ νέο μουσικὸ σύστημα εἰσήχθη γιὰ πρώτη φορὰ στοὺς ὀρθόδοξους ναοὺς τῆς Ἁγίας Τριάδος καὶ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Βιέννη, τὸ ἔτος 1844, μὲ πρωτοβουλία τῶν Ἰωάννου Χαβιαρᾶ καὶ Ἀνθίμου Νικολαΐδη[19]. Παρὰ τὴν καταδίκη τῆς καινοφανοῦς αὐτῆς μουσικῆς ἀπὸ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο[20], τὸ σύστημα τοῦ Χαβιαρᾶ γνώρισε μεγάλη ἀπήχηση καὶ ἐξαπλώθηκε καὶ σὲ ἄλλες ἑλληνικὲς ὀρθόδοξες κοινότητες τῆς Εὐρώπης.

Μπορεῖ τὸ σύστημα τοῦ Χαβιαρᾶ νὰ ἐπιβλήθηκε γρήγορα σὲ πολλὲς ἑλληνικὲς κοινότητες τοῦ ἐξωτερικοῦ, στὴν ἑλληνικὴ ἐπικράτεια ὅμως ἡ διάδοσή του ἔγινε μὲ ἀργοὺς ρυθμούς. Ἡ εἴσοδος στὴ δεκαετία τοῦ 1870 σήμανε τὴν ἀναζωπύρωση τοῦ διαλόγου περὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἀφορμὴ ἔδωσε ἡ ἀρθρογραφία τοῦ καθηγητοῦ τῆς μουσικῆς στὴ Ριζάρειο Ἐκκλησιαστικὴ Σχολὴ Γερασίμου Μαντζαβίνου, ὑποστηρικτοῦ τοῦ Χαβιαρᾶ, καὶ οἱ ἀπόψεις του γιὰ εἰσαγωγὴ τῆς τετράφωνης μουσικῆς στοὺς ναοὺς τῆς Ἑλλάδος καὶ κυρίως τῆς πρωτεύουσας[21].

Ἡ ἐναρμονισμένη ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ κέρδισε ἔδαφος σὲ ἀρκετοὺς ναοὺς τῶν Ἀθηνῶν μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Ἰωάννου Σακελλαρίδη, διευθυντοῦ τῆς χορωδίας τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης. Ἡ περίπτωσή του προκάλεσε πολλὲς συζητήσεις στὴν Ἀθήνα, βρῆκε ὑποστηρικτὲς ἀλλὰ καὶ πολλοὺς πολέμιους καὶ ὑποχρέωσε τὴν Ἱερὰ Σύνοδο σὲ παλινωδίες.

Ἡ Μεγάλη τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησία, «ἐξόχως συντηρητική, τὰ πατροπαράδοτα μετὰ βαθείας εὐλαβείας ἀσπαζομένη καὶ εἰς αὐτὰ ἐμμένουσα»[22], φρό-

ρίοδο», *Ἀναφορὰ εἰς μνήμην Μητροπολίτου Σάρδεων Μαξίμου 1914-1986*, τόμ. Δ', Γενεύη 1989, σσ. 443-444.

19. Πληροφορίες καὶ βιβλιογραφικὴ ἐνημέρωση γιὰ τὶς μεταρρυθμιστικὲς προσπάθειες τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τῆς Βιέννης παρέχονται ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν Π. Ε. Φορμόζη, *Οἱ χορωδιακὲς ἐκδόσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς σὲ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ γραφὴ στὶς δύο ὀρθόδοξες ἑλληνικὲς ἐκκλησίες τῆς Βιέννης*, Θεσσαλονίκη 1967 καὶ Γ. Φιλοπούλου, *Ἡ ἑλληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ πολυφωνικὴ μουσική*, Ἀθήνα 1990.

20. Τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο, δύο χρόνια ἀργότερα, στὶς 5 Νοεμβρίου τοῦ 1846, ἔστειλε ἐπιστολὴ στὴν ἑλληνικὴ κοινότητα τῆς Βιέννης καὶ ἐγκύκλιο στὶς ὀρθόδοξες κοινότητες τοῦ ἐξωτερικοῦ, μὲ τὶς ὁποῖες κατεδίκαζε τοὺς μουσικοὺς νεωτερισμούς. Καὶ οἱ δύο ἐγκύκλιοι δημοσιεύονται στὴ μελέτη τοῦ Ἰωάν. Δ. Μπουγάτσου, *Αἱ ἀπόψεις τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου τοῦ ἐξ Οἰκονόμων περὶ τῆς τετραφωνίας καὶ τοῦ Λεσβίου συστήματος*, Ἵδρυμα Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, Ἀθῆναι 1993, σσ. 108-121.

21. Ἐφημερίδα *Αἰών*, ἀρ. φύλ. 2323, 26 Φεβρουαρίου 1868 καὶ τίτλος τοῦ ἄρθρου «Εἶναι ἀνάγκη νὰ εἰσαχθῇ ἡ ἁρμονικὴ μουσικὴ εἰς τὴν ἐκκλησίαν».

22. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σ. 517.

ντισε τόσο μὲ τὶς Πατριαρχικὲς Μουσικὲς Σχολὲς ποὺ ἵδρυσε, ὅσο καὶ μὲ τὶς ἐμπνευσμένες ἐγκυκλίους πρὸς τοὺς ἱεροψάλτες νὰ διαφυλάξει τὴ γνήσια ψαλτικὴ κληρονομιά, νὰ κανονίσει τὴν ἐκκλησιαστικὴ εὐταξία καὶ νὰ θεσπίσει τὰ ψαλτέα μέλη, προτείνοντας τὶς ἀνόθευτες μουσικὲς ἐκδόσεις. Μισὸ αἰώνα περίπου μετὰ τὴ διάλυση τῆς Δ΄ Πατριαρχικῆς Μουσικῆς Σχολῆς ἱδρύεται –τὸ ἔτος 1866– ἡ Ε΄ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολή, πρωτοβουλίᾳ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Σωφρονίου τοῦ Γ΄ (1863-1866). Ἡ Σχολὴ αὐτὴ «μικρὸν λειτουργήσασα διελύθη ἀπορίας χρημάτων»[23]. Μετὰ ἀπὸ μία διετία, τὸ ἔτος 1868 «ἐπὶ τῶν βάσεων τῆς ρηθείσης σχολῆς διωργανώθη ἐπὶ τὸ τελειότερον»[24] ἡ ΣΤ΄ Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολή. Ἡ Σχολὴ λειτούργησε μὲ βάση ἕναν ἄρτιο κανονισμὸ καὶ μὲ διδασκάλους τοὺς δοκιμώτερους ἐκπροσώπους τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, ὅπως τὸν πρωτοψάλτη Σταυράκη, τὸν λαμπαδάριο Γεώργιο Ραιδεστηνό, τὸν Ἰωάσαφ Ρῶσσο, τὸν Δημήτριο Βυζάντιο, τὸν Παναγιώτη Κηλτζανίδη, τὸν Ὀνούφριο Βυζάντιο καὶ τὸν Θεόδωρο Ἀριστοκλῆ. Οἱ δάσκαλοι αὐτοὶ μὲ ἐκκλησιαστικὴ ἄδεια προγραμμάτισαν τὴν ἔκδοση τῶν ἀνεκδότων μουσικῶν ἔργων τῶν μεγάλων μελοποιῶν τοῦ παρελθόντος σὲ μία σειρά, μὲ τίτλο *Μουσικὴ Βιβλιοθήκη*[25]. Τὸ 1881 ἡ Μεγάλη τοῦ Χριστοῦ Ἐκκλησία, μεριμνήσασα γιὰ τὴ διάσωση τῆς γνήσιας ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῆς ἐκκαθάρσεως αὐτῆς ἀπὸ τῶν ξενισμῶν, ἀνέθεσε σὲ ἔγκριτους μουσικοδιδασκάλους τὸ ἔργο τῆς ἀναθεωρήσεως τῆς θεωρητικῆς διδασκαλίας, ἀλλὰ καὶ τῆς σύστασης μουσικῆς σχολῆς «πρὸς διάδοσιν τῆς διδασκαλίας καὶ εὔρυνσιν τοῦ κύκλου τῶν φίλων καὶ θιασωτῶν τῆς ἡμετέρας μουσικῆς»[26].

Στὴ συνέχεια τὴ φροντίδα γιὰ τὴ διατήρηση καὶ διάδοση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀνέλαβαν οἱ διάφοροι Μουσικοὶ ἢ Φιλολογικοὶ Σύλλογοι στὴν Κωνσταντινούπολη, τὴν Ἀθήνα καὶ σὲ ἄλλες πόλεις τῆς ἑλληνικῆς ἐπικράτειας[27]. Ἡ ἵδρυση Μουσικῶν Συλλόγων ὑπῆρξε ἀναγκαία διέξοδος γιὰ νὰ κα-

---

23. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σ. 376.

24. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σ. 376.

25. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σσ. 376-380.

26. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σσ. 380-381.

27. Ὁ πρῶτος ἀναφανεὶς Μουσικὸς Σύλλογος εἶναι ὁ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος, ποὺ συγκροτήθηκε τὸ 1863 ἀπὸ διακεκριμένους μουσικοδιδασκάλους (Σταυράκης πρωτοψάλτης, Γεώργιος Βιολάκης, Παναγιώτης Κηλτζανίδης κ.ἄ.), μὲ σκοπὸ τὴ μελέτη τῶν ἱστορικῶν καὶ θεωρητικῶν ζητημάτων τῆς μουσικῆς, ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἐξωτερικῆς. Τὸ 1873 συστήθηκε στὴν Ἀθήνα ἀπὸ ζηλωτὲς τῆς πατρίου μουσικῆς Ἐκκλησιαστικὸς Μουσικὸς Σύλλογος, σκοπὸν ὁρίσας τὴν δωρεὰν διδασκαλία καὶ διάδοση τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Σπουδαῖο ἔργο ἐπετέλεσε ὁ ἱδρυθεὶς ἀπὸ μουσικολόγους καὶ ἱεροψάλτες στὴν Κωνσταντινούπολη τὸ ἔτος 1880 Ἑλληνικὸς Μουσικὸς Σύλλογος. Σκοπός του, ἡ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ καλλιέργεια τῆς ἐθνικῆς μουσικῆς, ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἐξωτερικῆς, ἡ μελέτη τῆς ἱστορίας της καὶ ὁ παραλληλισμὸς αὐτῆς πρὸς τὴ μουσικὴ ἄλλων ἐθνῶν.

λυφθεῖ τὸ κενὸ μιᾶς συστηματικῆς προσέγγισης τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς παιδείας. Γύρω ἀπὸ αὐτοὺς συγκεντρώθηκε ἕνα σημαντικὸ κοινό, ἀπὸ μουσικοὺς καὶ φιλόμουσους, ποὺ ἔθεσαν ὡς στόχους τὴ μελέτη μουσικῶν χειρογράφων καὶ τὴν κατάστρωση καταλόγων, τὴν ἔρευνα σὲ ζητήματα σχετικὰ μὲ τὸ ρυθμό, τὸ μέτρο, τὴν ποίηση τῶν ὕμνων, τὴν παλαιὰ παρασημαντική, τὴν ἐξήγηση τῶν θέσεων, τὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, τὴ συγκριτικὴ μελέτη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς μὲ τὴ μουσικὴ ἄλλων ἀνατολικῶν λαῶν, ἀνέπτυξαν ἀξιόλογη ἐκδοτικὴ δραστηριότητα μὲ διάφορα περιοδικὰ καὶ ἐφημερίδες καὶ βοήθησαν στὸ σχηματισμὸ μιᾶς πρώτης ἑλληνικῆς μουσικῆς βιβλιογραφίας[28].

Ὡς τὸ τέλος τοῦ ιθ΄ αἰ. τὸ Πατριαρχεῖο καὶ τὸ μουσικὸ περιβάλλον ποὺ συνδέεται μὲ αὐτὸ παραμένουν ἡ αὐθεντία σὲ ζητήματα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἂν καὶ ἀπὸ τὸ 1870 καὶ μετὰ ἡ Ἀθήνα φαίνεται νὰ παίζει καθοριστικὸ ρόλο στὰ περὶ τῆς μουσικῆς διαδραματιζόμενα. Σ᾽ αὐτὸ συνετέλεσαν καὶ ἡ σύσταση τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου, ὅπως καὶ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὀνομάστηκε τὸ Ὠδεῖο Ἀθηνῶν, τὸ ἔτος 1871[29], καὶ ἡ ἵδρυση Σχολῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στὸ Ὠδεῖο, ἔπειτα ἀπὸ πρόταση τοῦ μητροπολίτου Ἀθηνῶν Θεοκλήτου. Τὴν 1η Ὀκτωβρίου 1903 ἡ Ἱερὰ Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ζητᾶ μὲ ἐπιστολή της πρὸς τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο νὰ σταλεῖ στὴν Ἀθήνα δάσκαλος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς γιὰ τὴ Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς ποὺ θὰ ἱδρυθεῖ στὸ Ὠδεῖο. Ἡ ἄρνηση τοῦ καθηγητοῦ στὴ Μουσικὴ Σχολὴ τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει Ἐκκλησιαστικοῦ Μουσικοῦ Συλ-

---

Τὸ ἔτος 1882, ὁ λειτουργήσας ἀπὸ τοῦ 1880 στὸν Γαλατᾶ Ἑλληνικὸς Μουσικὸς Σύλλογος ἵδρυσε Μουσικὴ Σχολή. Μέλημά της ἡ ἄνευ διδάκτρων διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς «ὅπως παύσῃ ἡ παρατηρουμένη ἀκοσμία ἐν ταῖς ἐκκλησίαις, ἐξ ἧς γεννᾶται ἡ ἀνευλάβεια πρὸς τὰ θεῖα, ἐπανέλθῃ δὲ ἡ ὑμνῳδία εἰς τὴν ἀρχαίαν σεμνότητα καὶ κατάνυξιν».

Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μουσικὴ παιδεία ἐκδηλώνεται καὶ στὴ Σάμο. Στὸ νησὶ ἱδρύεται Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ Σχολὴ τὸ ἔτος 1884, μὲ σκοπὸ τὴ διδασκαλία τῆς παραμεληθείσης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ καθηγητὴ τὸν διαπρεπῆ Γρηγόριο Κωνσταντᾶ. Τὸ 1889 ὁ Μουσικὸς Σύλλογος Ὀρφεὺς ἱδρύει μουσικὴ σχολή, ἡ ὁποία ἀνέλαβε νὰ καλλιεργήσει τὴν πατρώα μουσική. Σ᾽ αὐτὴ δίδαξαν συστηματικὰ καὶ εὐμέθοδα ὁ λόγιος μουσικὸς Κωνσταντῖνος Φωκαεὺς καὶ ὁ μουσικοδιδάσκαλος Παναγιώτης Κηλτζανίδης.

Περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τοὺς λειτουργήσαντες κατὰ τὸ β΄ μισὸ τοῦ ιθ΄ αἰ. μουσικοὺς συλλόγους βλ. στὸ ἔργο τοῦ Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*, σσ. 385-432.

28. Ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ τὰ ἔργα τῶν: Θεοδώρου Φωκαέως, *Κρηπὶς τοῦ θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1864, Γεωργ. Ἰ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί*. Βασ. Στεφανίδου, *Σχεδίασμα περὶ μουσικῆς ἰδιαίτερον ἐκκλησιαστικῆς*, Παράρτημα τῆς *Ἐκκλησιαστικῆς Ἀληθείας*, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1902, σσ. 207-279, Παναγ. Κηλτζανίδου, *Μεθοδικὴ διδασκαλία τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς*, Κωνσταντινούπολις 1881 κ.ἄ.

29. Τὸ Ἱδρυτικὸ Διάταγμα συστάσεως τοῦ Μουσικοῦ καὶ Δραματικοῦ Συλλόγου δημοσιεύεται στὴν ἐπετειακὴ ἔκδοση τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν γιὰ τὰ 125 χρόνια λειτουργίας του.

λόγου Εὐστρατίου Παπαδοπούλου νὰ ἀναλάβει τὰ καθήκοντα τοῦ δασκάλου στὴ Σχολὴ τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν ἔστειλε στὴν πρωτεύουσα –κατόπιν πατριαρχικῆς ὑποδείξεως [Ἰωακεὶμ ὁ Γ′]– τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὸ 1904 καὶ γιὰ μία δεκαπενταετία δίδαξε, συστηματικῶς καὶ εὐμεθόδως ἐργαζόμενος, τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη, ἐπηρεάζοντας ἀποφασιστικὰ τὴν πράξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς στὴν Ἀθήνα[30]. Ἡ δράση του, κατευθυνόμενη ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία ὅπως ἡ σχολὴ καταστεῖ κέντρο ποὺ θὰ καθοδηγεῖ τὴν πορεία τῶν μουσικῶν πραγμάτων σ' ὁλόκληρη τὴ χώρα, ἀναγνωρίσθηκε ἀπὸ ὅλους σχεδὸν τοὺς ὑποστηρικτὲς τῆς παράδοσης καὶ ἀπὸ πολλοὺς θιασῶτες τῆς τετραφωνίας. Συνεργάστηκε γιὰ μεγάλο χρονικὸ διάστημα μὲ τὴ μουσικὴ ἐφημερίδα *«Φόρμιγξ»*, δημοσιεύοντας πολυάριθμα ἄρθρα, διὰ τῶν ὁποίων παρουσίαζε τὰ πορίσματα τῶν ἐρευνῶν του σὲ χειρόγραφα ποὺ ἔκανε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Ἀθήνα.

Ὁ μουσικὸς προβληματισμὸς καὶ οἱ ἀντιπαραθέσεις ποὺ προκλήθηκαν ἀπὸ τὶς προσπάθειες ἐναρμονίσεως τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἡ ἄνθηση τοῦ περιοδικοῦ μουσικοῦ τύπου στὶς ἀρχὲς τοῦ κ′ αἰ. στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Ἀθήνα (*Φόρμιγξ, Ἐθνικὴ Μοῦσα, Μουσική, Νέα Φόρμιγξ, Μουσικὴ ἐπιθεώρησις* κ.ἄ.) καὶ ἡ δυνατότητα ποὺ πρόσφερε στοὺς ἕλληνες μουσικοὺς νὰ δημοσιεύουν μελέτες γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ νὰ ἐνημερώνονται γιὰ τὶς ἐξελίξεις τῆς δυτικῆς μουσικολογίας στὸν τομέα αὐτό, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐνεργοποίηση τοῦ ἐπιστημονικοῦ δυναμικοῦ ἀπὸ ὅλο τὸν ἑλληνισμό (Βιολάκης, Κηλτζανίδης, Τζέτζης, Παχτίκος, Παπαδόπουλος Γ., Ψάχος κ.ἄ.) καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τους γιὰ τὶς ρίζες τῆς παράδοσής τους, ἔθεσαν τὰ θεμέλια τῆς βυζαντινῆς μουσικολογίας στὴν Ἑλλάδα. Τὴν περίοδο αὐτή –ἀρχὲς κ′ αἰ.– κάνουν ἐμφανῆ τὴν παρουσία τους καὶ οἱ δυτικοὶ μουσικολόγοι ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ γράφουν γι' αὐτή (J. B. Thibaut, H. J. W. Tillyard, Ugo Athanasio Gaisser, Amedee Gastoue κ.ἄ.). Στὰ δημοσιεύματά τους ἐπισημαίνονται λάθη καὶ διατυπώνονται ἀντίθετες ἀπόψεις ἀπὸ τοὺς ἕλληνες μουσικοδιδασκάλους –ὅπως ἡ ἀπόρριψη τοῦ χρωματικοῦ γένους, τῶν λεπτῶν διαστημάτων, τῆς παλαιᾶς συνοπτικῆς σημειογραφίας, ἡ σχέση καὶ ἡ ἐναλλαγὴ τῶν ἤχων– ποὺ φανερώνουν ἄγνοια καὶ παρερμηνεία πολλῶν

30. Γιὰ τὴ Σχολὴ Βυζαντινῆς Μουσικῆς τοῦ Ὠδείου Ἀθηνῶν, τὸν Κωνσταντῖνο Ψάχο καὶ τὴ δράση του βλ. στὰ ἔργα τῆς Καίτης Ρωμανοῦ, *Ἐθνικῆς μουσικῆς περιήγησις 1901-1912*, μέρος Ι, Ἀθήνα 1996, σσ. 51-64, 97-137, 201-209 καὶ τοῦ Μάρκου Δραγούμη, *Ἡ παραδοσιακή μας μουσική*, τόμ. 1, Ἀθήνα 2003, σσ. 61-69 καὶ στὴν ὑπ' αὐτῶν παραπεμπόμενη βιβλιογραφία. Πολλὲς εἰδήσεις, ἀνακοινώσεις καὶ ἀγγελίες γιὰ τὴ Σχολή, ἀλλὰ καὶ πολυάριθμα ἄρθρα τοῦ Κωνσταντίνου Ψάχου δημοσιεύονται στὴν ἐφημερίδα *Φόρμιγγα*, ποὺ ἐκδίδεται στὴν Ἀθήνα μέχρι τὴν 30ὴ Ἰουνίου 1912.

παραμέτρων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς, λόγῳ ἐλλιποῦς κατανοήσεως τῶν πηγῶν[31].

Στὶς θεωρίες τῶν δυτικῶν μουσικολόγων γιὰ τὸ θέμα τῆς μεταγραφῆς τῶν μελῶν, ἄρα καὶ τῆς ὀρθῆς ψαλμώδησης, μὲ πεισματώδη ἀντιφωνία ἀντιτάχθηκε ὁ Σίμων Καρᾶς μὲ διάλογο καὶ συγγραφές. Ἡ ἵδρυση, τὸ ἔτος 1929, τοῦ Συλλόγου πρὸς διάδοσιν τῆς Ἐθνικῆς μουσικῆς σηματοδοτεῖ τὴν ἔναρξη τῆς ἔρευνας τοῦ μουσικοῦ μας πολιτισμοῦ. Ὁ θεωρητικός του λόγος καταγράφεται στὸ θεωρητικό του, τὴν πολύτομη Μέθοδο τῆς Ἑλληνικῆς Μουσικῆς, διὰ τῆς ὁποίας ἡ διδασκαλία τῶν ἤχων τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς ἀνάγεται στὶς σωστὲς διαστάσεις (λεπτομερεῖς περιγραφὲς τῶν ἤχων καὶ νέες ἀριθμήσεις διαστημάτων).

Σχεδιάζοντας τὸ διάγραμμα τῆς πρόσφατης μουσικῆς ἱστορίας θὰ ἦταν παράλειψη ἡ μὴ ἀναφορά μας στὴ μουσικὴ δημιουργία. Ἡ ἐποπτεία τοῦ μουσικοῦ ὑλικοῦ τοῦ ιθʹ αἰ. ξεδιπλώνει μπροστά μας μέλη σπουδαίων μελουργῶν, ὅπως τῶν Γρηγορίου πρωτοψάλτου, Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, Θεοδώρου Φωκαέως, Κωνσταντίνου πρωτοψάλτου, Γεωργίου Ραιδεστηνοῦ τοῦ βʹ, Γεωργίου Βιολάκη, Πέτρου Φιλανθίδη καὶ ἄλλα, ἄπειρων συνθετῶν ποὺ δὲν γνωρίζουν τοὺς παλαιοὺς μελοποιητικοὺς κανόνες καὶ τὴ λειτουργία τῶν θέσεων τῶν σημαδιῶν. Κατὰ τὸν κʹ αἰ. δὲν γίνονται σημαντικὲς προσθῆκες νέων μελωδημάτων στὸ ψαλτικὸ ρεπερτόριο. Ξεχωρίζει κανεὶς λίγες μελοποιήσεις ποὺ βασίζονται σὲ παλαιὰ πρότυπα καὶ τὴν περίπτωση τῶν Λειτουργικῶν ποὺ τονίζονται σὲ ὅλους τοὺς ἤχους, κυρίως ἀπὸ δεινοὺς καὶ καλλίφωνους ἐκτελεστές, δημιουργώντας ἔτσι ὁλόκληρες σειρὲς γιὰ τὸν ὀκτάηχο κύκλο. Ὁ καλλωπισμὸς τῶν Λειτουργικῶν ἐπικράτησε –παρόλο ποὺ ἀντιμετωπίζει ἀκόμα κριτική– οἱ συνθέσεις μάλιστα αὐτῶν εἰσήχθησαν ἀκόμη καὶ στὸν Πατριαρχικὸ ναό[32]. Στὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ κʹ αἰ. οἱ μελοποιητικὲς προσπάθειες μειώνονται καὶ ὁ ψαλτικὸς κόσμος προσπαθεῖ νὰ ἀφομοιώσει καὶ νὰ προβάλει τὸ πλούσιο ὑλικὸ ποὺ ἔφερε στὸ φῶς ἡ ἐπιστημονικὴ ἔρευνα.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ σύνθεση, ἡ περίοδος αὐτὴ λαμπρύνεται ἀπὸ δεινοὺς ἐκτελεστές, ποὺ ἄφησαν καὶ ἀφήνουν δείγματα μιᾶς μουσικῆς ἔκφρασης ὑψη-

---

31. «Οἱ δυτικοὶ μουσικολόγοι», σημειώνει ἡ Καίτη Ρωμανοῦ, «ἀνακαλύπτουν τὰ αὐτονόητα γιὰ τοὺς μετόχους τῆς παράδοσης καὶ κατακρίνουν τοὺς Ἕλληνες ποὺ ἀγνοοῦν δυτικὲς δημοσιεύσεις περὶ τῶν αὐτονοήτων» (Καίτης Ρωμανοῦ, *Ἱστορία τῆς ἔντεχνης νεοελληνικῆς μουσικῆς*, Ἀθήνα 2000, σ. 41).

32. Σύμφωνα μὲ τὴν ἐγκύκλιο τοῦ φιλομουσικωτάτου Πατριάρχου Ἰωακεὶμ τοῦ Γʹ (1880) τὰ λειτουργικὰ ψάλλονται «διὰ ταπεινῆς καὶ ἡσύχου μονῳδίας κατὰ τὸ ἔθιμον τῆς Μ. Ἐκκλησίας». Τὴν ἐγκύκλιο πρὸς τοὺς ἐν Κωνσταντινουπόλει ἱεροψάλτας δημοσιεύει ὁ Γεώργ. Ἰ. Παπαδόπουλος στὸ *Συμβολαί*, σσ. 423-424.

λοτάτου ἐπιπέδου, μὲ δράση στὸν Πατριαρχικὸ ναό, τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ τὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Ὁ κατάλογος εἶναι μακρὺς καὶ οἱ ἐγγεγραμμένοι πολλοί, γι' αὐτὸ ἂς θεωρηθεῖ ἀρκετὸ γιὰ τοὺς περιορισμοὺς τῆς παρούσης εἰσηγήσεως νὰ μνημονευθοῦν ἐνδεικτικὰ ὁ Ἰάκωβος Ναυπλιώτης, ὁ Κωνσταντῖνος Πρίγγος, ὁ Θρασύβουλος Στανίτσας, ὁ Βασίλειος Νικολαΐδης, ὁ Λεωνίδας Ἀστέρης, ὁ Συνέσιος Σταυρονικητιανός, οἱ Δανιηλαῖοι, ὁ Διονύσιος Φιρφιρῆς, ὁ Σπυρίδων Περιστέρης, ὁ Χρύσανθος Θεοδοσόπουλος, ὁ Ἀθανάσιος Καραμάνης, ὁ Χαρίλαος Ταλιαδῶρος, ὁ Μανόλης Χατζημάρκος. Πολλοὶ ἀπὸ αὐτούς (Πρίγγος, Θεοδοσόπουλος, Εὐθυμιάδης, Καραμάνης, Ταλιαδῶρος κ.ἄ.) ἐξέδωσαν τὰ βασικὰ μουσικὰ βιβλία (*Ἀναστασιματάριο, Δοξαστάριο, Τριώδιο, Μεγάλη Ἑβδομάδα, Πεντηκοστάριο*), στηριζόμενοι στὸ νέο ἀργὸ στιχηραρικὸ εἶδος, ὅπως αὐτὸ καθιερώθηκε ἀπὸ τὸν Πέτρο Πελοποννήσιο, ἀλλὰ μὲ κάποιες διαφοροποιήσεις ποὺ ἀπηχοῦν τὴν προφορικὴ παράδοση τοῦ πατριαρχικοῦ ναοῦ ἢ τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ φανερώνουν τὰ ἐξαιρετικὰ φωνητικὰ προσόντα τῶν συνθετῶν. Ἀρκετοὶ ψάλτες, ποὺ μαθήτευσαν κοντά τους, ἔγιναν οἱ φορεῖς ποὺ συντηροῦν τὴν παράδοση μέχρι τὶς μέρες μας καὶ συνοδεύουν τὶς προσευχὲς τῶν πιστῶν.

Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τὴν τελευταία τεσσαρακονταετία βρίσκεται σὲ μιὰ ἰδιαίτερα καλὴ φάση, μὲ ἔντονη παρουσία καὶ παρέμβαση στὰ μουσικὰ πράγματα, μὲ ἀναζωπύρωση τοῦ ἐνδιαφέροντος πολλῶν ἐπιστημόνων γι' αὐτὴ καὶ μὲ ἐλπιδοφόρα προοπτική. Στὴν καλλιέργεια καὶ τὴν προώθηση τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης συνέβαλαν καὶ συνεχίζουν μέχρι σήμερα οἱ ἀκόλουθοι φορεῖς:

– Τὸ Ἵδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, ποὺ ἱδρύθηκε ἀπὸ τὴν Ἱερὰ Σύνοδο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, τὸ ἔτος 1970, μὲ πρῶτο διευθυντὴ τὸν μακαριστὸ μητροπολίτη Σερβίων καὶ Κοζάνης Διονύσιο Ψαριανὸ καὶ ἐπιστημονικὸ συνεργάτη τὸν νῦν διευθυντὴ καθηγητὴ Γρηγόριο Στάθη. Τὸ ἔργο τοῦ Ι.Β.Μ. γιὰ τὴν Ψαλτικὴ Τέχνη εἶναι ἀδιάκοπο, μεγάλο καὶ πρωτοποριακό, καὶ φανερώνεται μέσα ἀπὸ ἐκδόσεις καταλόγων τῶν μουσικῶν χειρογράφων, διατριβῶν, ἀκολουθιῶν, πρακτικῶν συνεδρίων, δισκογραφικὴ παραγωγή, δημόσιες ἐκδηλώσεις μὲ διαλέξεις γιὰ τὰ μελοποιητικὰ εἴδη καὶ τοὺς μελουργούς, διοργάνωση συνεδρίων καὶ τοῦ χοροῦ ψαλτῶν «Οἱ μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης».

– Οἱ ἱεροψαλτικοὶ σύλλογοι ποὺ προσπαθοῦν γιὰ τὴν προβολὴ τῆς μουσικῆς.

– Οἱ σχολὲς βυζαντινῆς μουσικῆς τῶν Ὠδείων καὶ οἱ σχολὲς τῶν μητροπόλεων ποὺ θεραπεύουν τὴν ἐκμάθηση τῆς Ψαλτικῆς.

– Τὰ μουσικὰ γυμνάσια καὶ λύκεια, μὲ ὑποχρεωτικὸ μάθημα τὴν παραδοσιακή –βυζαντινὴ καὶ δημοτική– μουσική.

– Οἱ διάφοροι χοροὶ ψαλτῶν (Μαΐστορες τῆς Ψαλτικῆς Τέχνης, Ἑλληνικὴ Βυζαντινὴ Χορωδία, οἱ χορωδίες τῶν ἱεροψαλτικῶν συλλόγων κ.ἄ.).

– Ἡ Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν ποὺ ἐνέταξε πρώτη ἀπ' ὅλα τὰ πανεπιστημιακὰ ἱδρύματα τῆς χώρας στὸ πρόγραμμα σπουδῶν της μαθήματα βυζαντινῆς μουσικολογίας, μὲ πρῶτο πανεπιστημιακὸ δάσκαλο τὸν Γρηγόρη Στάθη, καὶ ἡ ἀντίστοιχη Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

– Τὰ Τμήματα Μουσικῶν Σπουδῶν, ποὺ ἀνάμεσα στὰ πολλὰ καὶ ποικίλα γνωστικὰ ἀντικείμενα τοῦ πολύπτυχου φάσματος τῆς μουσικῆς ἔκφρασης θεραπεύουν καὶ τὴ βυζαντινὴ μουσικολογία καὶ προσφέρουν συστηματικὲς σπουδὲς στὴ μουσικὴ αὐτή, προκαλώντας τὸ ἐνδιαφέρον πολλῶν φοιτητῶν νὰ ἐκπονήσουν διδακτορικὲς διατριβὲς σὲ σχετικὰ θέματα.

Ἡ Ψαλτικὴ Τέχνη εἶναι μιὰ ζωντανὴ παράδοση, ἕνας μουσικὸς πολιτισμὸς ταυτισμένος μὲ τὴ λατρευτικὴ καὶ ὄχι μόνο, ζωὴ τῶν ὀρθοδόξων Ἑλλήνων, μιὰ κληρονομιὰ μὲ συνεχὴ καὶ ἀδιάκοπη πορεία, ἕνας μάρτυρας γιὰ τὴ συνοχὴ καὶ τὴν ἐξέλιξη τοῦ ἔθνους. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ θησαυρό, τὸν πλημμυρισμένο ἀπὸ ἤχους, ἡδύτατα μελικὰ σχήματα, διπλασμοὺς καὶ ἀντιφωνίες, ὁ σύγχρονος ἑλληνισμὸς βρίσκει τὶς ρίζες του καὶ ἀνακαλύπτει τὴν πραγματική του ταυτότητα. Ἡ ἱστορία τοῦ θαυμαστοῦ αὐτοῦ δημιουργήματος τοῦ βυζαντινοῦ καὶ νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ εἶναι πολὺ μεγάλη καὶ δὲν χωρᾶ στὰ εὐάριθμα φύλλα ποὺ κρατῶ στά χέρια μου. «Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα πολλὰ ὅσα ἐποίησεν» ἡ πληθὺς τῶν μεγάλων διδασκάλων, μελουργῶν καὶ ψαλτῶν κατὰ τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες, «ἅτινα ἐὰν γράφηται καθ' ἓν»[33] θὰ ἔπρεπε νὰ ἀνθολογηθοῦν σὲ μιὰ μεγαλύτερης χρονικῆς διάρκειας εἰσήγηση.

33. Ἰω. 21, 25.

Μιχαήλ Στρουμπάκης

Ο ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ. ΤΟ ΚΩΔΙΚΟΓΡΑΦΙΚΟ ΚΑΙ ΜΕΛΟΥΡΓΙΚΟ ΤΟΥ ΕΡΓΟ

1. Εἰσαγωγή.

Μέσα στήν ἀχλύ τοῦ πολέμου, τίς ἀποτρόπαιες σκηνές τῶν διωγμῶν καί τῶν διαφόρων βιαιοπραγιῶν τοῦ ΙΘ′ αἰ. τό γένος τῶν Ἑλλήνων ἀναγεννᾶται μέσα ἀπό τίς στάχτες του, ἐπανακτᾶ τίς δυνάμεις του καί μεγαλουργεῖ σέ ὅλους τούς τομεῖς καί ἰδιαίτερα στήν τέχνη, μουσική καί ἄλλες, γιατί ἐκεῖ βρίσκει τήν αὐθεντική του ὕπαρξη καί ἐκφράζει τό ἀπ᾽ αἰώνων γονιδίωμά του, αὐτό τῆς δημιουργίας, τῆς καλλιτεχνίας καί τῆς καλαισθησίας. Μιά τέτοια περίπτωση πνευματικῆς ἀναγέννησης εἶναι καί ἡ Χίος τῶν πρώτων τριάντα χρόνων τοῦ ΙΘ′ αἰ., πού, αἱματοβαμμένη ἀπό τίς σφαγές τοῦ 1822 καί τοῦ 1828[1], ἐπανακάμπτει καί ἐπουλώνει τίς πληγές της μέ τό φάρμακο τῆς γνώσης καί τῆς διδασκαλίας. Ὁ Γρηγόριος Φωτεινός, ὁ μετέπειτα ἐπίσκοπος Μυριοφύτων[2], στά ἀπομνημονεύματά του, μεγάλο μέρος τῶν ὁποίων παραμένει

1. Μετά ἀπό τήν πρώτη σφαγή τοῦ 1822 ἀκολούθησε καί δεύτερος κύκλος βιαιοπραγιῶν ἔπειτα ἀπό τήν ἀποτυχημένη προσπάθεια τοῦ Φαβιέρου νά ἐπανακτήσει τή νῆσο. Ἀπό τήν πλούσια βιβλιογραφία γιά τίς σφαγές τῆς Χίου, βλ. ἐνδεικτικά, Ἀλ. Βλαστοῦ, *Χιακά ἤτοι ἱστορία τῆς νήσου Χίου ἀπό τῶν ἀρχαιοτάτων χρόνων μέχρι τῆς ἐν ἔτει 1822 γενομένης καταστροφῆς αὐτῆς ὑπό τῶν Τούρκων*, τ. Α′, Ἑρμούπολις 1840, σσ. 180-207· Γρ. Φωτεινοῦ, *Τά Νεαμονήσια*, τ. Β′, Χίος 1865, σσ. 2-3, 67, 295· Γ. Ζολώτα, *Ἱστορία τῆς Χίου*, τ. $Γ_2$, Ἀθῆναι 1928, σσ. 501-571· Μ. Παϊδούση, «Μαρτυρίες ἀπό τή σφαγή τῆς Χίου», *Χιακή Ἐπιθεώρησις* 10 (1972) 92-105, 11 (1973) 31-41· Στ. Φασουλάκη, «Οἱ ξένοι περί Ἑλλάδος ἰδίᾳ περί Χίου», *Χιακά Χρονικά* 7 (1975) 57-60, 63-64. Γιά πλήρη βιβλιογραφία μέχρι καί τοῦ ἔτους 1978, βλ. Μαρίας Γιατράκου, «Ἀναλυτική βιβλιογραφία περί τῆς ἐπαναστάσεως καί καταστροφῆς τῆς Χίου (1822)», *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καί Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος* 21 (1978) 273-316. Νεώτερη βιβλιογραφία, ἰδίως γιά τό δεύτερο κύκλο σφαγῶν τοῦ 1828, βλ. Ἑλένης Κούκκου, *Ἀνέκδοτα ἔγγραφα τῆς δευτέρας ἐκστρατείας καί τῶν σφαγῶν τῆς Χίου κατά τά ἔτη 1827-1828*, Ἑταιρεία Μελέτης Ἑλληνικῆς Ἱστορίας, Ἀθήνα 2003.

2. Περί τοῦ Γρηγορίου Φωτεινοῦ, βλ. Ἰ. Ἀνδρεάδη, *Ἱστορία τῆς ἐν Χίῳ Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας*, τόμ. Γ′, Ἐπιστημονική ἐπιμέλεια Στέφανος Σκαλιστής (†), Ἀδελφοί Γ. Βλάσση, Χίος 1996, σσ. 198-203.

ἀνέκδοτο, ἀναφέρει γιά τήν περίοδο ἐκείνη, κατά τήν ὁποία ἐπέστρεψαν ὅσοι γλύτωσαν ἀπό τή σφαγή, ὅτι ὀργανώθηκε ἐκ νέου ἡ διακοπεῖσα λόγῳ τῶν δεινῶν ἐκπαίδευση στή νῆσο[3]. Γράφει σχετικά γιά τήν περίοδο ἐκείνη: «Μετά δέ τήν μετοικεσίαν τοῦ 1828 ἀνεφάνησαν καί διδάσκαλοι ἐμπειρότεροι, ἐν οἷς ὡς ἑλληνισταί ἐχαρακτηρίζοντο οἱ Κύριλλοι, Βαβύλας καί Πατούνας ὁ καί τῆς Ἰταλικῆς ἰδίως διδάσκαλος, μεθ' οὓς ἦλθον καί Μητροφάνης Στομάρας καί ὁ Σακκούλας Μεθόδιος. Ἀλληλοδιδάκτης δέ ὁ παπά Παξιμαδᾶς καί Δημήτριος ὁ Παπαδόπουλος, ὅστις ἦν ἅμα καί τῆς Νέας Μουσικῆς καί τῆς Ναυτικῆς εὐδοκίμως διδάσκαλος, παρ' ᾧ ἐσπούδασε καί ὁ Ἀλή Τσελεπῆς»[4].

Τό ἀπόσπασμα αὐτὸ μᾶς ὑποχρεώνει νά θέσουμε τά παρακάτω ἐρωτήματα: Ποιός ἦταν ὁ Δημήτριος Παπαδόπουλος στόν ὁποῖο ἀναφέρεται ὁ Γρηγόριος Φωτεινός στά ἀπομνημονεύματά του; Ποιᾶς μουσικῆς ἦταν δάσκαλος; πῶς βρέθηκε στή νῆσο; ποῦ δίδαξε; μέχρι πότε παρέμεινε ἐκεῖ; Συναφῆ, ἀλλά δευτερογενῆ ἐρωτήματα εἶναι καί τά ἀκόλουθα: Ποῦ σπούδασε τή μουσική καί ποιούς δασκάλους εἶχε; ποιά ἦταν ἡ μουσική του διαδρομή, ἡ ψαλτική του δραστηριότητα; Ποιᾶς ἔκτασης καί ποιᾶς ποιότητας ἦταν τό διδακτικό του ἔργο; Ἔχει ἀφήσει κωδικογραφικό ἔργο; Συνέθεσε μέλη καί ποιά;

Ὅπως ἀντιλαμβανόμαστε τό παραπάνω ἀπόσπασμα δημιουργεῖ περισσότερα ἐρωτήματα σέ σχέση μέ τά προβλήματα πού ἐπιλύει καί μόνο ἐπικουρικά μπορεῖ νά ἀξιοποιηθεῖ στήν ἀναζήτηση τῆς ἱστορικῆς ἀλήθειας.

2. Οἱ κώδικες.

Κατ' εὐτυχῆ συγκυρία, ἡ ἔρευνα γιά τή Χιακή μουσική Παράδοση[5] ὁδή-

3. Ἡ ἐκπαιδευτική δραστηριότητα ἐπικεντρώνεται γύρω ἀπό τήν περιώνυμη Σχολή τῆς Χίου, πού ἱδρύθηκε ἀπό τόν Ἀθανάσιο Πάριο τό 1792 καί ἀναδιοργανώθηκε ἀπό τό Νεόφυτο Βάμβα τό 1815. Γιά τή Σχολή τῆς Χίου, βλ. τό προσφάτως ἐκδοθέν ἔργο, Ἀντ. Ν. Χαροκόπου, *Ἡ περιώνυμη Μεγάλη Σχολή τῆς Χίου· Τό ἱστορικό «Γυμνάσιον Χίου»*, Ἐκδοτικός Οἶκος Ἀδελφῶν Κυριακίδη Α. Ε., Θεσσαλονίκη 2006.

4. Γ. Ζολώτα, *Ἱστορία τῆς Χίου*, τ. Γ2, σσ. 627-674. Ἀναδημοσίευση τοῦ παραπάνω ἀποσπάσματος βλ. στό Μ. Στρουμπάκη, «Ἡ διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς στή Χίο κατά τή διάρκεια τοῦ 19ου αἰ.», *Πρακτικά Συνεδρίου «Ἑλληνικά ἱστορικά ἐκπαιδευτήρια στή Μεσόγειο ἀπό τήν ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα», Χίος, 18-21.10.2001*, Ὑπουργεῖο Ἐθνικῆς Παιδείας καί Θρησκευμάτων-Δῆμος Χίου, Χίος 2002, σ. 352.

5. Ἀπό τό ἔτος 1985 ἔχει ξεκινήσει ἡ ἐργασία περισυλλογῆς χειρογράφου, ἐντύπου καί ἠχογραφημένου ὑλικοῦ σχετικά μέ τήν πλουσιότατη χιακή ἐκκλησιαστική μουσική παράδοση. Στόχος τῆς ἔρευνας εἶναι ἡ ὁλοκληρωμένη μελέτη καί παρουσίαση τῆς χιακῆς μουσικῆς παράδοσης. Ἕνα πρῶτο δεῖγμα παρουσιάστηκε τό 2001 στά πλαίσια τοῦ Α' συνεδρίου *Ἑλληνικά ἱστορικά ἐκπαιδευτήρια στή Μεσόγειο ἀπό τήν ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα, Χίος, 18-21.10.*

γησε στόν ἐντοπισμό τεσσάρων κωδίκων πού δείχνουν ὅτι ἔχουν σχέση μέ τό πρόσωπο μέ τό ὁποῖο ἀσχολούμαστε. Οἱ δύο ἀπ' αὐτούς ἐντοπίστηκαν στή Χίο, δέν εἶχαν ἐπισημανθεῖ μέχρι τώρα καί γιά πρώτη φορά παρουσιάζονται στά πλαίσια τῆς παρούσας μελέτης.

Ὁ πρῶτος ἀπό αὐτούς ἀνήκει σήμερα σέ ἰδιωτική συλλογή[6], ἐπιγράφεται *Στιχηραροδοξαστικάριον* καί στή σ. 1 περιέχει ἐκτενές ἀνορθόγραφο βιβλιογραφικό σημείωμα στό ὁποῖο ἀναφέρεται ξεκάθαρα τό ὄνομα τοῦ γραφέα: *Στιχηραροδοξαστικάριον Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ πελονπονισίου* (sic) *τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης ἐκκλησίας ἐν ᾧ περιέχονται ὅλλα τὰ τῆς συλλογῆς μελισθέντα τροπάρια ἰδιώμελα παρ' Ἐμμανουὴλ πρωτοψάτου* (sic) *καί τινα μερικῶν ἑορτῶν ἵα μεληθέντα παρὰ τῶν διδασκάλων καὶ παρ' ἐμοῦ Δημητρίου Παππαδοπούλου μελουργηθέντα ἐγραύθησαν ὅλα κατὰ τὴν τάξιν τῆς ἀκολουθείας καὶ πρὸς τὸ τέλος προσετέθησαν τὰ ἐκ τοῦ Ἰακώβου ἀναγγαιώτερα δοξαστικὰ κατὰ τὴν τάξιν τοῦ χρόνου* (Εἰκ. 1).

Ὁ δεύτερος κώδικας ἀνήκει στήν ἐνοριακή βιβλιοθήκη τοῦ Ἱ. Ναοῦ Παναγίας Ἁγιοδεικτινῆς Χίου, ὡς πρός τό περιεχόμενο εἶναι Ἀνθολογία μετά Ἀναστασιματαρίου καί στό φ. 117r ὁ γραφέας σημειώνει: *τέλος τοῦ πολιελέου, παρ' ἐμοῦ τοῦ ἰδίου γραφέως Δημητρίου Παπαδοπούλου καὶ θεωρηθεὶς παρὰ τῶν διδασκάλων ἐπιδιορθόθη παρ' αὐτῶν* (Εἰκ. 2).

Ὁ τρίτος κώδικας εἶναι γνωστός ἀπό τίς φωτογραφήσεις τοῦ Παλαιογραφικοῦ ἀρχείου τοῦ Μορφωτικοῦ Ἱδρύματος τῆς Ἐθνικῆς Τράπεζας καί ἀπό ἄλλες ἐργασίες καί δημοσιεύσεις[7]. Εἶναι ὁ ὑπ' ἀριθμόν 87 κώδικας τῆς Μητροπόλεως Σάμου, Δοξαστάριον Τριωδίου καί Πεντηκοσταρίου τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου. Στό τέλος τῶν γραμμένων φύλλων τοῦ κώδικα, στη σ. 201, τό βιβλιογραφικό σημείωμα ἀναφέρει τά παρακάτω: *εἴληφε τέλος καὶ τὸ παρὸν διὰ χειρὸς κἀμοῦ τοῦ ἐλαχιστοτέρου ὑπὲρ πάντας Δημητρίου Παπαδοπούλου*

2001. Ἡ παροῦσα ἐργασία ἀποτελεῖ συνέχεια τῆς προσπάθειας αὐτῆς καί φιλοδοξεῖ νά ὁλοκληρωθεῖ ὡς αὐτόνομη μελέτη μέ τή μουσικολογική ἐπεξεργασία καί ἔκδοση τῶν σχετικῶν συνθέσεων τοῦ Δημητρίου Παπαδοπούλου.

6. Ἀπό τή θέση αὐτή ἐπιθυμῶ νά εὐχαριστήσω θερμά τό σημερινό κάτοχο τοῦ χειρογράφου (τό ὄνομα, κατά παράκλησή του, δέν θά κοινοποιηθεῖ), ὁ ὁποῖος ἐπέτρεψε τή φωτογράφησή του. Στήν παροῦσα μελέτη δημοσιεύονται μόνο οἱ σχετικές φωτογραφίες πού τεκμηριώνουν τίς προτάσεις μας.

7. Ἀγ. Τσελίκα, «Δραστηριότητα 1984-87· Χρονικό τῶν ἀποστολῶν· 4: Σάμος, α) Βιβλιοθήκη Μητροπόλεως Σάμου», *Δελτίο τοῦ Ἱστορικοῦ καί Παλαιογραφικοῦ Ἀρχείου Δ'* (1984-1987), Ἀθήνα 1988, σ. 15· Ἰ. Ἀναστασίου, *Κατάλογος χειρογράφων κωδίκων Ἱ. Μητροπόλεως Σάμου*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 62· Λ. Πολίτη-Μαρίας Πολίτη, «Βιβλιογράφοι 17ου-18ου αἰ. Συνοπτική καταγραφή», *Δελτίο τοῦ Ἱστορικοῦ καί Παλαιογραφικοῦ Ἀρχείου* ΣΤ' (1988-1992), Ἀθήνα 1994, σ. 418· Ἀχ. Χαλδαιάκη, «Περί τήν καταλογογράφηση τῶν μουσικῶν χειρογράφων τῆς νησιωτικῆς Ἑλλάδος», *Μουσικολογία* 16 (2002) 158.

Χίου τοῦ μουσικογραφέος ἐν Κισνόφ κατὰ τὸ 1822 Δεκεμβρίου 27.

Ὁ τέταρτος καί τελευταῖος κώδικας ἀνήκει στή συλλογή χειρογράφων τῆς Μεγάλης Μουσικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» τοῦ Μεγάρου Μουσικῆς (στό ἑξῆς μέ τή συντομογραφία: ΜΜΒΕ). Μία μικρή περιγραφή καί ἀναφορά στό περιεχόμενο καί τό γραφέα του εἶναι δημοσιευμένη στό δικτυακό τόπο τῆς Βιβλιοθήκης[8]. Εἶναι ὁ ὑπ' ἀρ. 11 κώδικας τῆς συλλογῆς. Ἀπό τήν ὁμοιότητα τῆς γραφῆς μέ τούς παραπάνω τρεῖς κώδικες συμπεραίνουμε ὅτι καί αὐτός παράχθηκε ἀπό τήν καλλιγραφική χεῖρα τοῦ Δημητρίου Παπαδοπούλου (Εἰκ. 3). Οἱ τρεῖς κώδικες, πλήν τοῦ τῆς Μητροπόλεως Σάμου 87, εἶναι ἀχρόνιστοι, ἐσωτερικά στοιχεῖα, ὅμως, μᾶς ὁδηγοῦν σέ ἐνδιαφέρουσες ἐπισημάνσεις πού θά ἀναφερθοῦν στήν πορεία τῆς ἀνακοίνωσης.

3. Ὁ βίος - οἱ πρῶτες μαρτυρίες.

Ἡ πρώτη χρονολογημένη μαρτυρία πού ἔχουμε γιά τό Δημήτριο προέρχεται ἀπό τόν κατάλογο συνδρομητῶν τοῦ Δοξασταρίου τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου πού ἐκδόθηκε ἀπό τόν Πέτρο Ἐφέσιο στό Βουκουρέστι τό 1820[9]. Ὁ κατάλογος αὐτός περιλαμβάνει τούς συνδρομητές πού βρίσκονται «ἐν Βουκουρεστίοις», «ἐν Θεσσαλονίκῃ» καί «ἐν Μελενίκῳ». Στόν κατάλογο τῶν «ἐν Βουκουρεστίοις εὑρισκομένων» καί στήν ὁμάδα, πού τιτλοφορεῖται «Οἱ ἐντιμώτατοι πραγματευταί»[10], ἀναφέρεται ὁ *Μουσικολογιώτατος Κ. Δημήτριος Παππαδόπουλος Χίος*. Ἡ μαρτυρία αὐτή σέ συνδυασμό μέ τό βιβλιογραφικό σημείωμα τοῦ Δοξασταρίου Μητροπόλεως Σάμου 87 ἐπιλύει τό ζήτημα τῆς καταγωγῆς. Ὁ Δημήτριος εἷλκε τήν καταγωγή του ἀπό τή νῆσο Χίο. Ἕνα ἄλλο ζήτημα πού ἐπιλύεται μέσῳ τοῦ καταλόγου καί τοῦ βιβλιογραφικοῦ σημειώματος εἶναι καί αὐτό τῆς ἐπαγγελματικῆς του ἐνασχόλησης ἐκείνη τήν ἐποχή. Τό 1820 ἤ καί νωρίτερα, εἶχε ἐγκατασταθεῖ στό Βουκουρέστι, πιθανό-

---

8. Ἐμμ. Γιαννοπούλου, «Μία συλλογή χειρογράφων Ψαλτικῆς Τέχνης στή Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος ''Λίλιαν Βουδούρη''», http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=3495.

9. *Σύντομον Δοξαστάριον τοῦ ἀοιδίμου Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, μεταφρασθέν κατά τήν νέαν μέθοδον τῆς Μουσικῆς τῶν Μουσικολογιωτάτων διδασκάλων τοῦ Νέου Συστήματος. Ἤδη εἰς φῶς ἀχθέν ἀναλώμασιν τῶν ἐκδοτῶν*, Ἐν τῷ τοῦ Βουκουρεστίου νεοσυστάτῳ Τυπογραφείῳ 1820.

10. Οἱ συνδρομητές τοῦ Βουκουρεστίου χωρίζονται σέ τέσσερις κατηγορίες: πρώτη κατηγορία εἶναι αὐτή τῶν ἐπισήμων προσώπων, ὅπως διοικητῶν, μητροπολιτῶν καί ἐπισκόπων, ἡ δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τούς πανοσιωτάτους ἱερομονάχους, μοναχούς καί μουσικολογιωτάτους ἱερεῖς, ἡ τρίτη τούς εὐγενεστάτους ἄρχοντες καί ἡ τέταρτη ἀφορᾶ τούς ἐντιμοτάτους πραγματευτές.

τατα λόγῳ τῆς ἐμπορικῆς του ἰδιότητας, ἐνῶ τό 1822 βρίσκεται στό Κισινάου τῆς Μολδαβίας, ὅπου ἐμφανίζεται νά ἀσχολεῖται μέ τήν κωδικογραφία, πιθανόν ὡς παράλληλη ἐπαγγελματική δραστηριότητα. Στόν κατάλογο τοῦ ἔντυπου Δοξασταρίου, ἐπίσης, ἀναφέρεται ὁ χαρακτηρισμός του ὡς μουσικολογιωτάτου, ὡς στερροῦ, δηλαδή, γνώστη τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Ἡ ἰδιότητα τοῦ ἐμπόρου προφανῶς τοῦ ἐξασφάλισε τή σχετικά οἰκονομική ἄνεση πού χρειαζόταν γιά τήν προμήθεια τοῦ πρώτου αὐτοῦ ἱστορικοῦ Ἀναστασιματαρίου, ἀλλά θά τοῦ ἔδινε, κυρίως, τή δυνατότητα τῆς μετακίνησης σέ διάφορους τόπους καί κυρίως στήν Κωνσταντινούπολη, οἰκονομικό, ἐμπορικό καί μουσικό κέντρο τή ἐποχή αὐτή.

4. Μαθητεία στούς «Τρεῖς Διδασκάλους».

Καί πράγματι φαίνεται ὅτι ὁ Δημήτριος παρέμεινε στήν Κωνσταντινούπολη γιά ἱκανό χρονικό διάστημα πρίν ἀπό τή μετάβασή του στό Βουκουρέστι, ἀφοῦ οἱ πληροφορίες πού ἁλιεύουμε ἀπό τούς κώδικες προδίδουν τή μουσική του μαθητεία δίπλα σέ κραταιούς διδασκάλους: ὁ πολυέλεος *Δοῦλοι Κύριον* σέ ἦχο λέγετο, ὁ ὁποῖος μελίσθηκε ἀπό τό Δημήτριο, *θεωρηθείς παρὰ τῶν Τριῶν Διδασκάλων ἐπιδιορθώθη παρ' αὐτῶν*, ὅπως μαρτυρεῖ τό προαναφερθέν σημείωμα τοῦ φ. 117r τοῦ κώδικα τοῦ Ἱ. Ναοῦ Παναγίας Ἁγιοδεικτινῆς. Γιά τούς στίχους τῆς ἐκλογῆς *Λόγον ἀγαθόν* πού καταγράφηκαν στόν κώδικα ΜΜΒΕ 11, ὁ Δημήτριος μαρτυρεῖ στό φ. 90v: *οἱ παρόντες στίχοι ἐμελουργήθησαν ἐν τῇ τῆς κωνσταντίνου πόλεως δημοσίᾳ σχολῇ τῆς μουσικῆς χάριν θέματος παρὰ δημητρίου παπαδοπούλου καὶ θεωρηθέντες παρὰ τῶν τριῶν διδασκάλων τῆς μουσικῆς καὶ διορθοθέντες παρ' αὐτῶν* (Εἰκ. 4). Ὅπως βλέπουμε, ὁ Δημήτριος παρακολούθησε τά μαθήματα τῆς Νέας Μουσικῆς Μεθόδου στήν Δ' Πατριαρχική Σχολή[11] μέ διδασκάλους τούς γνωστούς Τρεῖς, Χρύσανθο, Χουρμούζιο καί Γρηγόριο. Εἰδικότερα, σύμφωνα μέ τή μαρτυρία τοῦ ἰδίου τοῦ Δημητρίου μαθήτευσε στό Γρηγόριο Πρωτοψάλτη, καθώς στόν ἴδιο κώδικα ὑπ' ἀριθ. 11, στό φ. 174r, ἀναφέρει ἐμφαντικά: «αἱ ἀκόλουθε τρῆς δοξολογίαι, Γρηγορίου Πρωτοψάλτου καί ἡμετέρου διδασκάλου».

Ἡ Δ' Πατριαρχική Σχολή ξεκίνησε τή δραστηριότητά της τό 1815, ἡ φοίτηση σ' αὐτήν ἦταν διετής καί σίγουρα μέχρι καί τό 1820, σύμφωνα μέ τίς

---

11. Γ. Παπαδοπούλου, *Συμβολαί εἰς τήν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς καί οἱ ἀπό τῶν Ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελῳδοί, ὑμνογράφοι, μουσικοί καί μουσικολόγοι*, Ἐν Ἀθήναις Τυπογραφεῖον καί Βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καί Ἀθανασιάδου παρά τῷ ναῷ τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 1890 (φωτο-ἀναστατική ἔκδοση ἀπό τίς ἐκδόσεις *Κουλτούρα* μέ ἀρ. 2, Ἀθήνα 1977), σ. 374.

πληροφορίες τοῦ Γεωργίου Παπαδοπούλου[12], δίδασκαν σ' αὐτήν καί οἱ Τρεῖς Δάσκαλοι, ὁ δέ Γρηγόριος, ὅπως γνωρίζουμε, πέθανε στά τέλη τοῦ 1821. Ἄν συνδυάσουμε τίς πληροφορίες αὐτές μέ τά σημειώματα τῶν κωδίκων καθώς καί μέ τό γεγονός ὅτι ὁ Δημήτριος φαίνεται νά βρίσκεται στό Βουκουρέστι κατά τό 1820 ἤ καί ἐνωρίτερα, θά πρέπει νά θεωρήσουμε ὅτι ὑπῆρξε ἀπό τούς πρώτους μαθητές τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς καί μάλιστα ἀπό τούς ἱκανότερους, ἄν ἀνέλαβε καί τή μελοποίηση ἑνός πολυελέου *χάριν θέματος*, δηλαδή κάτι σάν ἄσκηση ἤ διαγωνισμό[13]. Ὁ Δημήτριος ἀποφοίτησε ἀπό τή σχολή ἔχοντας φτάσει σέ ὑψηλό ἐπίπεδο γνώσεων καί ἐν συνεχείᾳ δραστηριοποιήθηκε κωδικογραφικά ἔχοντας καί ὑπό τήν κατοχή του ἀντίγραφα τῶν πρωτογράφων ἐξηγητικῶν ἐργασιῶν τῶν Διδασκάλων. Τό δοξαστάριο Τριωδίου καί Πεντηκοσταρίου τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου τῆς Μητροπόλεως Σάμου 87 ἀποτελεῖ *ἀντιγραφή ἐκ τοῦ πρωτοτύπου*[14], ὅπως ἀναφέρει στό προλογικό σημείωμα. Οἱ μουσικές γνώσεις σέ συνάρτηση μέ τήν ψαλτική ἐμπειρία καί τήν κατοχή τῶν ἀπαραίτητων μουσικῶν κειμένων παρέσχε τή δυνατότητα στό Δημήτριο νά ἐκφραστεῖ τριπλά πάνω στή μουσική: κωδικογραφικά, διδακτικά καί μελουργικά.

5. Μετακίνηση στή Χίο.

Ἐγκατεστημένος πλέον στή Χίο, μέ τήν ἰδιότητα τοῦ ἀλληλοδιδάκτη καί τοῦ διδασκάλου τῆς Νέας Μουσικῆς καί τῆς Ναυτικῆς, ἐμφανίζεται στό σχετικό ἀπόσπασμα τῶν ἀπομνημονευμάτων τοῦ Γρηγορίου Φωτεινοῦ, μετά τό 1828. Αὐτή εἶναι ἡ ἑπόμενη χρονολογικά ἔμμεση, μετά τό 1822, πληροφορία γιά τίς δραστηριότητες τοῦ Δημητρίου. Εἶναι γνωστό ὅτι, μετά τήν ἀποτυχημένη προσπάθεια τοῦ Φαβιέρου νά ἐπανακτήσει τή Χίο, οἱ πρῶτοι ἐπαναπατρισθέντες Χιῶτες κατέφθασαν περί τό 1830. Ἕνα ἀπό τά πρῶτα μελήματά τους ἦταν ἡ ἀναδιοργάνωση τοῦ διαλυμένου ἐκπαιδευτικοῦ συστήματος τῆς

12. Γ. Παπαδοπούλου, *ὅπ.π.*

13. Αὐτή εἶναι μιά πολύ ἀξιόλογη πληροφορία γιά τό τί μουσικές δραστηριότητες ἐλάμβαναν χώρα μέσα στή Σχολή αὐτή. Σέ συνάρτηση μέ τό γνωστό ἐρωτηματολόγιο θεωρητικῆς γνώσεως πού ὑποβαλλόταν στούς τελειόφοιτους, θά μποροῦσε νά ἀξιοποιηθεῖ γιά νά διερευνηθεῖ τό πρόγραμμα σπουδῶν. Γιά τό ἐρωτηματολόγιο βλ. Ἀνωνύμου, «Μουσική· ἐξ Ἰασίου, διά τοῦ ἐκεῖ ἀρίστου ἡμῶν φίλου κυρίου Μ. Βερνάρδου τοῦ Κρητός: Ἐνταῦθα παρατίθενται ἅπερ ἠρωτήθησαν οἱ τῆς ἡμετέρας Μουσικῆς Σχολῆς μαθηταί ἐπί τῆς ἐν τῷ Πατριαρχείῳ γενομένης συνοδικῆς ἀνακρίσεως τοῦ ἡμετέρου μουσικοῦ συστήματος· Τί ἐστί μουσική· Χρύσανθος Ἀρχ. διδάσκαλος τῆς Μουσικῆς τοῦ Νέου Συστήματος αωιζ'», *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος* Ζ' (1817) 431-433.

14. Κώδικας Μητροπόλεως Σάμου 87, σ. 1.

νήσου. Σύμφωνα μέ τίς πηγές τῆς ἐποχῆς[15], κατά τά ἔτη 1830-1835 (χρόνο κατά τόν ὁποῖο ἡ Δημογεροντία τῆς Χίου ἀπέκτησε ἐπίσημα πλέον σφραγίδα καί ἐπομένως κατεῖχε τό δικαίωμα τοῦ ἀποφασίζειν καί ἐγκρίνειν), στή Χίο λειτουργοῦσαν ἰδιωτικά σχολεῖα καθώς καί δύο δημόσια, ἕνα κοινό στή Χώρα τῆς Χίου καί ἕνα ἀλληλοδιδακτικό στήν περιοχή τῆς Ἁγιοδεικτινῆς Κάμπου τῆς Χίου, ὅπου καί ὁ Ἱ. Ναός τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Ἄν δεχτοῦμε τίς πληροφορίες τοῦ ἀποσπάσματος, τίς πηγές περί τῆς ὑπάρξεως ἀλληλοδιδακτικοῦ σχολείου στήν Ἁγιοδεικτινή καί συνδυάσουμε ὅλα τά παραπάνω μέ τό γεγονός ὅτι ὁ ἕνας ἐκ τῶν τεσσάρων κωδίκων τοῦ Δημητρίου βρέθηκε στήν ἐνοριακή βιβλιοθήκη τῆς Παναγίας Ἁγιοδεικτινῆς, πρέπει νά θεωρήσουμε βέβαιο ὅτι ὁ Δημήτριος Παπαδόπουλος ἐπέστρεψε στήν πατρίδα του Χίο μεταξύ τῶν ἐτῶν 1830 καί 1835 καί διορίσθηκε δάσκαλος στό ἀλληλοδιδακτικό σχολεῖο τῆς Παναγίας Ἁγιοδεικτινῆς. Παράλληλα, ἐπιδόθηκε στή διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, χωρίς ὡστόσο νά γνωρίζουμε, ἄν αὐτό ἔγινε σέ ἐπίπεδο ἀλληλοδιδακτικοῦ σχολείου ἤ ἰδιωτικά.

Ἡ παρουσία τοῦ Δημητρίου στή Χίο ὡς διδασκάλου ἐπιβεβαιώνεται ἀπό τόν κατάλογο τῶν συνδρομητῶν τοῦ *Εἱρμολογίου* πού ἐξέδωκε ὁ Θεόδωρος Φωκαεύς στήν Κωνσταντινούπολη τό 1839[16]. Στήν ὁμάδα τῶν συνδρομητῶν πού προέρχονται ἀπό τή Χίο, ὁ Παπαδόπουλος ἀναφέρεται ὡς *Δημήτριος διδάσκαλος* μετά τό ὄνομα τοῦ Πρωτοψάλτη Νικολάου Πουλάκη. Ἡ διδασκαλική ἰδιότητα τοῦ Δημητρίου τονίζεται ἐπίσης ἀπό τόν ἴδιο στούς αὐτόγραφους κώδικές του. Στά σημειώματα ἀρκετῶν μελῶν αὐτοαποκαλεῖται *διδάσκαλος* (*Ἐμελουργήθησαν παρὰ τοῦ διδασκάλου κυρίου δημητρίου παπαδοπούλου· κατ' ἦχον δοξολογίαι σύντομε δημητρίου διδασκάλου παπαδοπούλου· Δημητρίου διδασκάλου Ἀντζέμ Ἀσιράν*), γεγονός πού σημαίνει ὅτι ὁ ἴδιος εἶχε συναίσθηση τῆς ἰδιότητάς του καί μέ αὐτήν τήν ἰδιότητα ἦταν ἀποδεκτός ἀπό τούς ἄλλους καί μάλιστα «εὐδοκίμως», ὅπως ἀναφέρει ὁ Γρηγόριος Φωτεινός στά ἀπομνημονεύματά του.

Ἄλλες ἐνδείξεις τῆς παραμονῆς τοῦ Δημητρίου στή Χίο παρέχει τό γνωστό *στιχηραροδοξαστικάριον* τῆς ἰδιωτικῆς συλλογῆς μέ συνθέσεις πού σχετίζονται μέ τήν παρουσία τοῦ Δημητρίου στή νῆσο. Κατ' αἴτησιν τοῦ Μεθοδίου Κούλικα, ἡγουμένου τῆς Μονῆς Βρετοῦ, πλησίον τοῦ χωριοῦ Ἁρμόλια τῆς Χί-

---

15. *Ὑπόμνημα Περί τῆς ἐν Χίῳ παιδείας, περί τῆς θέσεως τῆς ἐν τοῖς σχολείοις ἐκπαιδεύσεως καί τῶν πρός ἀνόρθωσιν συντελεστικῶν*, Κῶδιξ Καθεδρικοῦ Ναοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βροντάδου Χίου, σ. 215· βλ. καί Ἀ. Χαροκόπου, *ὅπ.π.*, σσ. 296-297.

16. *Εἱρμολόγιον τῶν Καταβασιῶν Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου μετά τῶν κανόνων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ καί συντόμου Εἱρμολογίου· ἐξηγημένα κατά τήν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον ἐπιθεωρηθέντα ἤδη καί διορθωθέντα ἀκριβῶς παρά Ἰωάννου Λαμπαδαρίου· νῦν δεύτερον ἐκδοθέν εἰς τύπον ἀναλώμασι ἰδίοις*. Κωνσταντινούπολις. Ἐκ τῆς τοῦ Παναγίου Τάφου Τυπογραφίας. ͵αωλθ΄. 1839.

ου, ὁ Δημήτριος συνέθεσε τά δοξαστικά τῆς Λιτῆς καί τῶν Αἴνων γιά τήν Παρασκευή τῆς Διακαινησίμου, ἡμέρα κατά τήν ὁποία ἑορτάζει ἡ Μονή (σ. 1029): *Τὰ παρόντα δύο ἐμελήσθεισαν παρ' ἐμοῦ Δημητρίου Παπαδοπούλου δι' αἰτήσεως τοῦ πανοσιοτάτου κυρίου Μεθωδίου Κούλικα ἡγουμένου τοῦ Βρετοῦ.* Ὁ Μεθόδιος Κούλικας εἶναι, βεβαίως, πρόσωπο ὑπαρκτό καί ἀναφέρεται στόν κατάλογο συνδρομητῶν τοῦ Δοξασταρίου τοῦ Ἰακώβου, Ἔκδοση Κωνσταντινουπόλεως 1836[17], ὡς *Μεθόδιος Βρετούσης*. Στόν ἴδιο κώδικα ὁ Δημήτριος κατέγραψε τά μελοποιηθέντα ὑπ' αὐτοῦ δοξαστικά τῆς ἑορτῆς τῆς εὑρέσεως τῆς τιμίας Κάρας τῆς Ἁγίας Ματρώνης τῆς Χιοπολίτιδος (15 Ἰουλίου). Πρόκειται γιά μία ἑορτή παγχιακῆς ἐμβέλειας, δέν περιλαμβάνεται στά Μηναῖα, ἀλλά μόνο στό Χιακό Λειμωνάριο[18]. Οἱ παραπάνω δύο περιπτώσεις μελοποίησης ὕμνων μέ χιακή ἀναφορά δείχνουν, κατά τήν ἄποψή μας, ὅτι τά μέλη (καί ὁ κώδικας;) γράφτηκαν γιά συγκεκριμένες λειτουργικές ἀνάγκες τοπικοῦ χαρακτήρα, τή συγκεκριμένη στιγμή πού αὐτές ἐκδηλώθηκαν, ὅταν, δηλαδή, ὁ Δημήτριος βρισκόταν στή Χίο. Ἰδιαίτερες πληροφορίες γιά τήν ποιότητα και τήν ἔκταση τοῦ διδακτικοῦ του ἔργου δέν ἔχουμε, ὡστόσο ἡ περίπτωση αἴτησης μελοποίησης μουσικῶν μελῶν δείχνει τό μέγεθος τῆς ἀποδοχῆς πού ἀπολάμβανε ὡς μουσικό πρόσωπο, κατά τή διάρκεια τῆς παραμονῆς του στή γενέτειρά του.

Ἄλλα στοιχεῖα γιά τή ζωή του καί τό ἔργο του δέν εἶναι γνωστά πρός τό παρόν. Ἐπίσης ἄγνωστο παραμένει τό ποῦ καί πότε πέθανε. Ἀντιθέτως, μέσῳ τῶν ἐντοπισθέντων κωδίκων του μᾶς γίνονται γνωστές οἱ συνθέσεις του πού περιέχονται σ' αὐτούς.

---

17. *Δοξαστάριον περιέχον τά δοξαστικά ὅλων τῶν δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν, τῶν τε ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, τοῦ τε Τριωδίου καί Πεντηκοσταρίου. Μελοποιηθέν παρά Ἰακώβου Πρωτοψάλτου, τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας, ἐξηγηθέν δέ ἀπαραλλάκτως εἰς τήν νέαν τῆς Μουσικῆς μέθοδον παρά Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος, ἑνός τῶν ἐφευρετῶν τῆς ῥηθείσης μεθόδου. Νῦν πρῶτον ἐκδοθέν εἰς τύπον παρά Θεοδώρου Π. Π. Παράσχου Φωκαέως, ἐπιστασίᾳ τοῦ αὐτοῦ· Ἀναλώμασι δέ τοῦ τε ἰδίου καί τῶν φιλομούσων συνδρομητῶν.* Τόμος δεύτερος. Ἐκ τῆς ἐν Γαλατᾷ Τυπογραφίας Ἰσάκ δέ Κάστρου· ᾳωλς΄. 1836. Ὁ κατάλογος, ἄνευ σελιδαριθμήσεως, βρίσκεται στό τέλος τοῦ βιβλίου.

18. Ἡ πρώτη ἔκδοση τοῦ *Χιακοῦ Λειμωναρίου* πραγματοποιήθηκε στή Βενετία τό 1819, ὑπό τήν ἐπίβλεψη τοῦ ἁγίου Μακαρίου τοῦ Νοταρᾶ, βλ. *Νέον λειμωνάριον περιέχον Τά ἐν Χίῳ πάντα κατά Ἀκολουθίαν τοῦ ἔτους συγγεγραμμένα προτροπῇ καὶ αἰτήσει τῶν Φιλοχρίστων Χίων*, Ἐν Βενετίᾳ, παρὰ Πάνῳ Θεοδοσίου τῷ ἐξ Ἰωαννίνων, 1819. Ἡ ἀκολουθία βρίσκεται στίς σσ. 45-51: *Ἀκολουθία εἰς τήν ἑορτήν τῆς εὑρέσεως τῆς τιμίας κάρας τῆς ὁσίας Μητρός ἡμῶν Ματρώνης τῆς Χιοπολίτιδος, ψαλλομένη κατά τήν ιε΄ τοῦ Ἰουλίου μηνός.*

6. Τό μελουργικό ἔργο.

Ἡ ἀναλυτική καταλογογράφηση τῶν αὐτόγραφων κωδίκων τοῦ Δημητρίου μᾶς ἔδωσε μία ὁλοκληρωμένη, κατά τό μέτρο τοῦ δυνατοῦ, εἰκόνα τοῦ μελουργικοῦ του ἔργου, τό ὁποῖο ἐκτείνεται καί στά τρία γένη τῆς μελοποιΐας. Στό παπαδικό γένος συνέθεσε: ὀκτάηχα Ἀπολυτίκια Θεομητορικῶν ἑορτῶν, πολυελέους καί ἐκλογές, μέλη τῆς Θ. Λειτουργίας Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καί Βασιλείου τοῦ Μεγάλου (κοινωνικά, Ἄξιόν ἐστι, Ἐπί σοι χαίρει). Μία ἀνεπίγραφη ἀργή δοξολογία σέ ἦχο πρωτόβαρυ μπεστενγκιάρ καί ἕνα ὁμόηχο ἀσματικό εἰκάζεται ὅτι εἶναι δικά του μελουργήματα. Στό στιχηραρικό γένος ἐμφανίζεται ἐξίσου παραγωγικός ἀλλά καί εὑρηματικός ὅσον ἀφορᾶ τήν καταγραφή του: συνέθεσε τά Ἰδιόμελα τῆς Σαρακοστῆς κατά μίμηση τοῦ συντόμου στιχηραρικοῦ μέλους τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου, ἐνῶ σέ ἕνα κώδικα συμπίλησε τρεῖς μελουργικές ἐργασίες: τό δοξαστάριο τοῦ Πέτρου, τή συλλογή ἰδιομέλων τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου καί τίς δικές του ἐργασίες στιχηραρικοῦ μέλους, συμπληρωματικές στήν παραπάνω ὕλη. Μελούργησε στιχηρά καί δοξαστικά τῆς λιτῆς πού δέν ὑπάρχουν στή συλλογή ἰδιομέλων τοῦ Μανουήλ, δοξαστικά ἑσπερίων καί αἴνων σέ ἐπιλεγμένες ἑορτές σέ μέλος κατά μίμησιν τοῦ δωρικοῦ μέλους τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καί σέ κάποιες περιπτώσεις ἀργότερο, πιό ἐπιτηδευμένο καί παρρησιαστικότερο μέ μελωδικές γραμμές ἀπό τό ἀργό στιχηράρι τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου. Ἀνάμεσα στήν εὑρηματική καί συνάμα πρακτικοῦ χαρακτήρα συμπίληση τῆς ἀνωτέρω μελουργικῆς ὕλης, ὁ Δημήτριος παρενέβαλε προσόμοια τοῦ ἑσπερινοῦ, τονισμένα σέ σύντομο μέλος εἱρμολογικό, στιχηρά ἰδιόμελα τῶν αἴνων (ὅπως τῶν Χριστουγέννων καί τοῦ ὄρθρου τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς) καί αὐτά τονισμένα σέ σύντομο μέλος, καθώς καί τροπάρια τῆς θ′ ᾠδῆς δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν.

Τέλος, ἀξιοπρόσεκτες συνθέσεις εἶναι αὐτές τῶν συντόμων δοξολογιῶν στούς ὀκτώ ἤχους καί σέ κάποιους κλάδους τους. Εἶναι συνθέσεις εὔηχες, παρουσιάζουν ἰδιαίτερο μελωδικό χαρακτήρα καί συμπληρώνουν τό μελουργικό ἔργο τοῦ Δημητρίου.

7. Ἀποτίμηση τοῦ προσώπου καί τοῦ ἔργου.

Ἄν θελήσουμε νά ἀποτιμήσουμε τήν προσφορά τοῦ Δημητρίου καί νά ἀξιολογήσουμε τήν παρουσία του στά μουσικά δρώμενα, θεωροῦμε ὅτι πρέπει νά λάβουμε ὑπόψη μας τίς ἰδιαίτερες συνθῆκες, πού εἶχαν διαμορφωθεῖ στίς ἀρχές τοῦ ΙΘ′ αἰ. γιά τή μουσική. Νέα σημειογραφία, διευκόλυνση ἐκμάθησης τῆς μουσικῆς, εὐκολία καταγραφῆς τῶν μουσικῶν φράσεων, νέες συνθέσεις,

ἀνάπτυξη τῆς τυπογραφίας καί εὐρεῖα διάδοση τῶν μουσικῶν κειμένων, ἀλλά καί ἄνοιγμα τῶν θυρῶν στήν παρείσφρηση μή ἐκκλησιαστικῶν μελωδικῶν γραμμῶν σέ ἐκκλησιαστικά μέλη, ἀβασάνιστη πρόσληψη ὅρων καί κλιμάκων τῆς ἀνατολικῆς μουσικῆς καί γενικότερα ἀτόνηση τῆς προφορικῆς παράδοσης ὡς ἀπόλυτου συνεκτικοῦ δεσμοῦ μεταξύ γραφῆς καί ψαλμώδησης, εἶναι μερικά ἀπό τά χαρακτηριστικά στοιχεῖα πού συνδέονται μέ τή μουσική πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς.

Ἡ μουσική παρουσία τοῦ Δημητρίου συνδέεται μέ τή διδασκαλία τῆς Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως καί τούς «Τρεῖς Διδασκάλους». Ὁ Δημήτριος εἶναι γνώστης τῆς νέας σημειογραφίας. Δέν γνωρίζουμε ἄν ἦταν καί κάτοχος τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς. Κάτι τέτοιο δέ φαίνεται μέσα ἀπό τά γραπτά του. Εἶναι τέκνο τῆς νέας μουσικῆς. Αὐτήν διδάχθηκε καί αὐτήν καλεῖται νά διδάξει. Τά στοιχεῖα της χρησιμοποιεῖ, γιά νά ἀνταποκριθεῖ στήν ψαλτική διακονία καί νά συνθέσει νέους ὕμνους.

Ὡς μουσικός βρίσκεται μπροστά στόν πλοῦτο τῆς ἤδη διαμορφωμένης παράδοσης. Ὡς κάτοχος αὐτῆς τήν ἀντιγράφει καί τή μιμεῖται στίς μελουργικές του ἐργασίες. Τί ἄλλο ἀπό δημιουργική μίμηση θά μποροῦσαν νά εἶναι ὁ πολυέλεος καί ἡ ἐκλογή, μέλη συντεθειμένα ἐπί τῇ βάσει τῶν παραδεδομένων δομῶν τοῦ ΙΗʹ αἰ.; τά ἰδιόμελα καί τά δοξαστικά στό ὕφος τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου; τά ὀκτάηχα ἀπολυτίκια πού ἀπηχοῦν Κωνσταντινουπολίτικες καί Ἁγιορείτικες μελουργικές πρακτικές; Δέν εἶναι τυχαῖο τό γεγονός ὅτι τά ἀπολυτίκιά του ἐντάχθηκαν στήν ὕλη Ἁγιορειτικῶν κωδίκων, Δοχειαρίτικων καί Διονυσιάτικων[19], καί ἔλαβαν, κατά κάποιον τρόπο, τό «χρῖσμα» τῆς παραδοσιακῆς μελουργίας, ἀφοῦ καί οἱ μοναχοί δέν θά ἐπέλεγαν νά καταγράψουν μέ-

19. Ἀνθολογία, ΙΘʹ αἰ., ἀγνώστου γραφέως, Δοχ. 1463, φ. 25r: *Μάθημα θεοτοκίον ὀκτάηχον εἰς τήν Ζωοδόχον Πηγήν παρά Δημητρίου Παπαδοπούλου, Ὕδωρ τό ζωήρρυτον*, Γρ. Στάθη, *Τά χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καί σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τόμ. Αʹ, [Μονές Ξηροποτάμου, Δοχειαρίου, Κωνσταμονίτου], (ΙΒΜ, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθῆναι 1975, σ. 641· Στιχηράριον-Μαθηματάριον, ΙΘʹ αἰ. (μέσα), Ἰωάσαφ Διονυσιάτου, Διον. 646, φφ. 94r-98v: *Θεοτοκίον δίχορον εἰς τήν Ζωοδόχον Πηγήν, μελουργηθέν παρά Δημητρίου Παπαδοπούλου, Ὕδωρ τό ζωήρρυτον*, Γρ. Στάθη, *Τά χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς Ἅγιον Ὄρος. Κατάλογος περιγραφικός τῶν χειρογράφων κωδίκων βυζαντινῆς μουσικῆς, τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν καί σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τόμ. Βʹ, [Μονές Ξενοφῶντος, Παντελεήμονος, Σίμωνος Πέτρας, Γρηγορίου, Διονυσίου], (ΙΒΜ, Ἱερά Σύνοδος τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος), Ἀθῆναι 1976, σ. 749· Ἀνθολογία, ΙΘʹ αἰ. (μέσα), Ἰωάσαφ Διονυσιάτου, Διον. 806, φφ. 199v-252r: *Ἐντεῦθεν ἄρχονται τά ἀπολυτίκια δεσποτικῶν καί θεομητορικῶν ἑορτῶν ψαλλόμενα δίχορα, ὡς τό Θεοτόκε Παρθένε* [μεταξύ ἄλλων ἀκολουθεῖ καί τό *Ἐν Ἰορδάνῃ βαπτιζομένου Σου Κύριε*, Δημητρίου Παπαδοπούλου], Γρ. Στάθη, *Χειρόγραφα*, τόμ. Βʹ, σ. 847.

λη, πού δέν θά εἶχαν λειτουργική χρησιμότητα ἤ τό μέλος τους δέν θά ἀνταποκρινόταν στήν ἀτμόσφαιρα τῶν ἁγιορειτικῶν ἀγρυπνιῶν. Τέλος, ἡ κατανομή καί ἡ τακτοποίηση τῶν δοξαστικῶν τοῦ Πέτρου Πελοποννησίου καί τῶν ἰδιομέλων τοῦ Μανουήλ Πρωτοψάλτου σέ ἕνα κώδικα τοῦ *Στιχηραροδοξαστικαρίου* θυμίζουν τό περιεχόμενο τῶν παλαιῶν ἐκείνων στιχηραρίων πρό τοῦ 1814, μέ μέλη, ὅμως, τώρα πιά, συντομότερα καί προσαρμοσμένα στίς σύγχρονες λειτουργικές ἀνάγκες. Κάτι τέτοιο θά ἐπιχειρήσει ἀργότερα, τό 1857, ὑπό μορφήν ἐντύπου, ὁ Στέφανος, πρῶτος Δομέστικος, μέ τή δίτομη *Κυψέλη* του[20].

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ὁ Δημήτριος ἀντιλαμβάνεται τήν πρόκληση μιᾶς νέας ἐποχῆς πού ἀνατέλλει γιά τή μουσική τό πρῶτο μισό τοῦ ΙΘ΄ αἰ. καί λαμβάνει μέρος ἐνεργά στίς διεργασίες μέσα ἀπό συγκεκριμένες ἐνέργειες. Ὅταν ὁ χρόνος τῶν ἀκολουθιῶν σμικρύνεται καί τά παλαιά ἀργά μέλη παραχωροῦν τή θέση τους σταδιακά σέ ἄλλα συντομότερα, ὁ Δημήτριος προβαίνει στή μελούργηση στιχηραρικῶν μελῶν μεσαίας χρονικῆς διάρκειας, διαβλέποντας τήν ἀνάγκη ὕπαρξης ἀργότερου μέλους ἀπό αὐτό τοῦ Πέτρου Λαμπαδαρίου, ἀλλά καί συντομότερο τοῦ ὄντως λαμπροῦ μέλους τοῦ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου. Κάτι ἀνάλογο, δηλαδή, μέ αὐτό πού ἀναγνωρίζουμε στό στιχηράρι τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου, πού ἐκδόθηκε τήν ἴδια ἐποχή, τό 1840-1841. Ὁ Δημήτριος, ὡς κάτοχος καί γνώστης τῆς νέας μεθόδου κατέγραψε μέ ἀναλυτικό σημειογραφικό τρόπο τά φωνητικά ποικίλματα[21], σημείωσε τίς ἕλξεις τῶν φθόγγων, αὐτές πού θεωροῦσε ἀπαραίτητες γιά τήν ὀρθή ἀπόδοση τῆς μελωδίας σέ μέλη δικά του καί ἄλλων μελωδῶν[22], σέ κάποιο δέ μέλος σημείωσε καί τή ρυθμική ἀγωγή (40/60, δηλαδή 40 κτύποι ἀνά λεπτό)[23]. Τά παραπάνω στοιχεῖα δέν θά ἦταν δυνατόν νά καταγραφοῦν μέ τήν παλαιά σημειογραφία, πολλοί ὡστόσο ψάλτες τῆς νέας σημειογραφίας τῆς ἴδιας περιόδου δέν ἀκολούθησαν ἀπαραίτητα ὅλες αὐτές τίς ἐπιλογές.

Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο, πού φανερώνει τή μουσική του νοοτροπία καί ἐντάσσει τό Δημήτριο στήν ἐποχή του, εἶναι οἱ συνθετικές του ἐπιλογές σέ συνάρτηση

---

20. *Μουσική Κυψέλη περιέχουσα πάντα τά ἰδιόμελα καί δοξαστικά τοῦ Ἑσπερινοῦ, τῆς Λιτῆς, τῶν Ἀποστίχων καί τῶν Αἴνων· Ἀπολυτίκια καί κοντάκια πασῶν τῶν Δεσποτικῶν καί Θεομητορικῶν ἑορτῶν τῶν ἑορταζομένων ἁγίων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ τοῦ τε Τριωδίου καί Πεντηκοσταρίου. Κατά μέν τό μέλος συμφώνως πρός τό Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοπον. Κατά δέ τήν προφοράν πρός τό τοῦ Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου. Νῦν πρῶτον τύποις ἐκδίδοται παρά Στεφάνου πρώτου Δομεστίκου τῆς τοῦ Χριστοῦ Μεγάλης Ἐκκλησίας.* Τόμος πρῶτος - τόμος δεύτερος. Ἐν Κωνσταντινουπόλει ἐκ τῆς Πατριαρχικῆς τοῦ Γένους Τυπογραφίας. 1857.

21. Πρβλ. κώδ. ΜΜΒΕ 11, φ. 327v.

22. Ὅ.π.

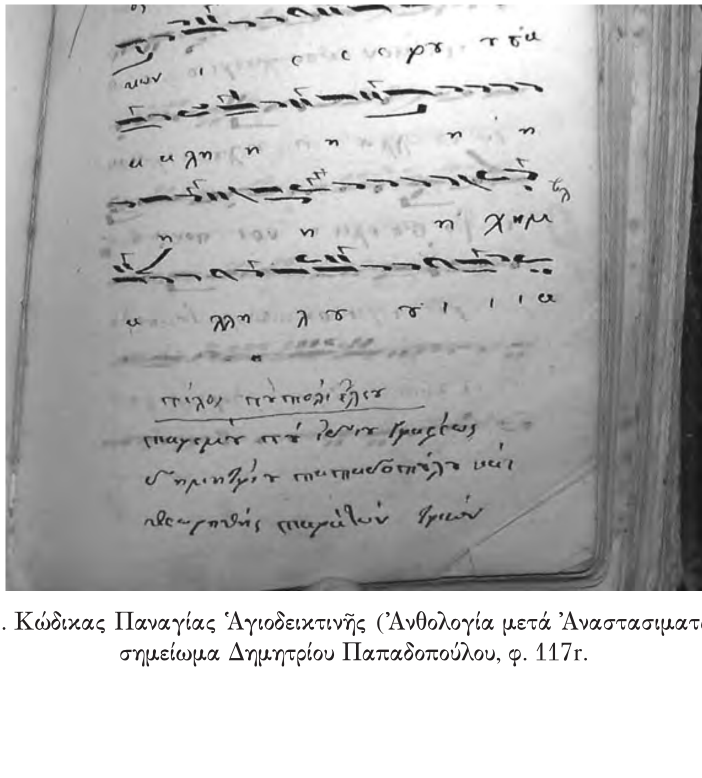
23. Πρβλ. κώδ. ΜΜΒΕ 11, φ. 240v.

πολλές φορές μέ τήν ἰδιάζουσα ἠχολογία τῆς περιόδου. Ἴσως ἐκεῖ φαίνεται νά ἀπομακρύνεται κάπως ἀπό τήν αὐστηρή ὄψη τῆς ψαλτικῆς τέχνης. Τά περίτεχνα *Ἄξιόν ἐστι* σέ ποικίλους ἤχους μελουργήθηκαν χάρι κάποιου φίλου, ὅπως σημειώνει στούς τίτλους, καί μαζί μέ αὐτά τῶν διδασκάλων Γρηγορίου καί Χουρμουζίου ἀποτέλεσαν ξεχωριστή ἑνότητα μέσα στούς κώδικές του· οἱ ἀργοσύντομες δοξολογίες του περιέχουν πολυπλοκότερες μελωδικές γραμμές ἀπό τίς λιτές καί ἀπέριττες τῶν παλαιότερων μελωδῶν· καί τέλος ἡ ἐμμονή του στούς μικτούς ἤχους καί τά δάνεια ἀπό τήν ἀνατολική μουσική, (ἐπί παραδείγματι ὑπάρχουν συνθέσεις βασισμένες στά μακάμια Μπεστενγκιάρ καί Ἀτζέμ Ἀσιράν), εἶναι χαρακτηριστική καί δείχνει τό γενικότερο στῖγμα τῆς ἐποχῆς.

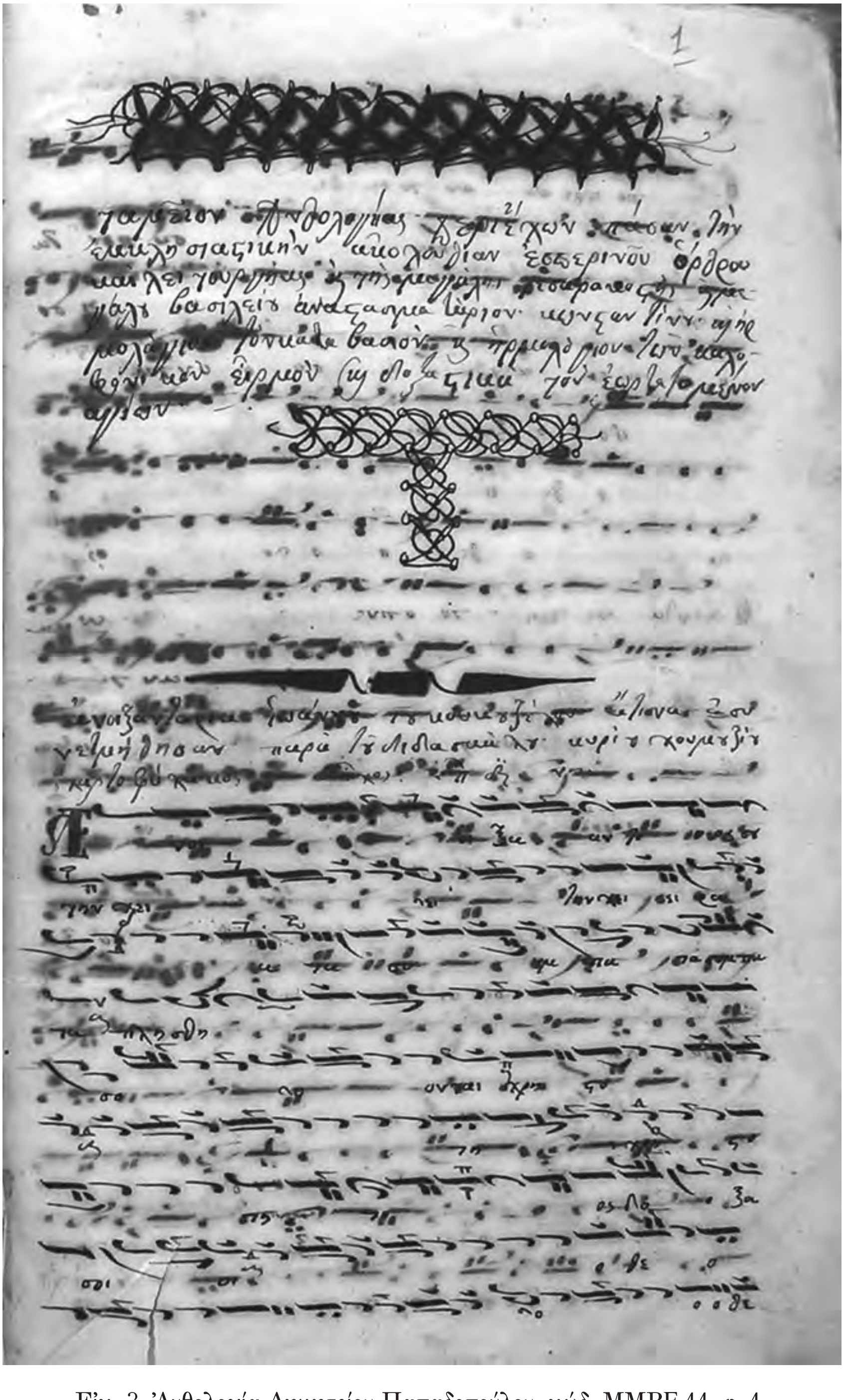
Μέσα σ' αὐτά τά πλαίσια ἐντάσσονται καί οἱ σχέσεις του μέ τούς ἄλλους μουσικούς. Ὁ Δημήτριος ὡς μουσικός δέν ἀπομονώνεται στή δική του μουσική πραγματικότητα. Ἀντίθετα, ἀφουγκράζεται τίς μουσικές δονήσεις τοῦ περιβάλλοντός του, γίνεται δέκτης τῶν γύρω ἐρεθισμάτων καί συλλέγει ὅ,τι ἀνταποκρίνεται στή μουσική του ἰδιοσυγκρασία. Γιά παράδειγμα, ἀντιγράφει τά ἔργα συγχρόνων του μουσικῶν, ὅπως τοῦ συμπατριώτη του Νικολάου Πουλάκη. Μιά τέτοια ἐνέργεια δημιουργεῖ τήν αἴσθηση τοῦ μουσικοῦ συνδέσμου μεταξύ αὐτοῦ καί τῶν ὁμοτέχνων του. Ἀνήκουν στήν ἴδια γενιά μετά τούς τρεῖς δασκάλους. Ἡ γενιά αὐτή μεταδίδει τήν τέχνη διά τῆς διδασκαλίας, τήν διατηρεῖ ζῶσα διά τῆς μελουργίας καί θεραπεύει τίς τρέχουσες ψαλτικές ἀνάγκες διά τῆς κωδικογραφίας καί τῆς τυπογραφίας. Ἔχω τήν πεποίθηση ὅτι ἐμεῖς σήμερα ψάλλουμε ἐπεξεργασμένο αὐτό πού προσέλαβε καί κυοφόρησε ἡ γενιά ἐκείνη στό δεύτερο τέταρτο τοῦ ΙΘ′ αἰ. μέ τίς συγκεκριμένες ἐπιλογές, σημειογραφικές καί συνθετικές. Λίγοι ἴσως γνωρίζουν ὅτι ἡ πανορθοδόξως ψαλλόμενη γνωστή σύντομη δοξολογία τοῦ Δευτέρου ἤχου (καί ἐπιγραφόμενη τοῦ Ἰωάννου Καβάδα) εἶναι οὐσιαστικά ἡ ἐπεξεργασμένη ἐπί τό ἁπλούστερον σύνθεση τοῦ Δημητρίου Παπαδοπούλου (Εἰκ. 5). Συνεπῶς, πιστεύω ὅτι εἶναι ἀναγκαῖο νά μελετήσουμε ἐνδελεχῶς τά πρόσωπα πού ἔδρασαν κατά τόν ΙΘ′ αἰ. Ἴσως διαπιστώσουμε ὅτι μᾶς ἐπιφυλάσσουν ἐκπλήξεις καί μάλιστα πολλές καί ἀποκαλυπτικές.



Εἰκ. 1. Στιχηραροδοξαστικάριον· κώδικας Δημητρίου Παπαδοπούλου, σ. 1.
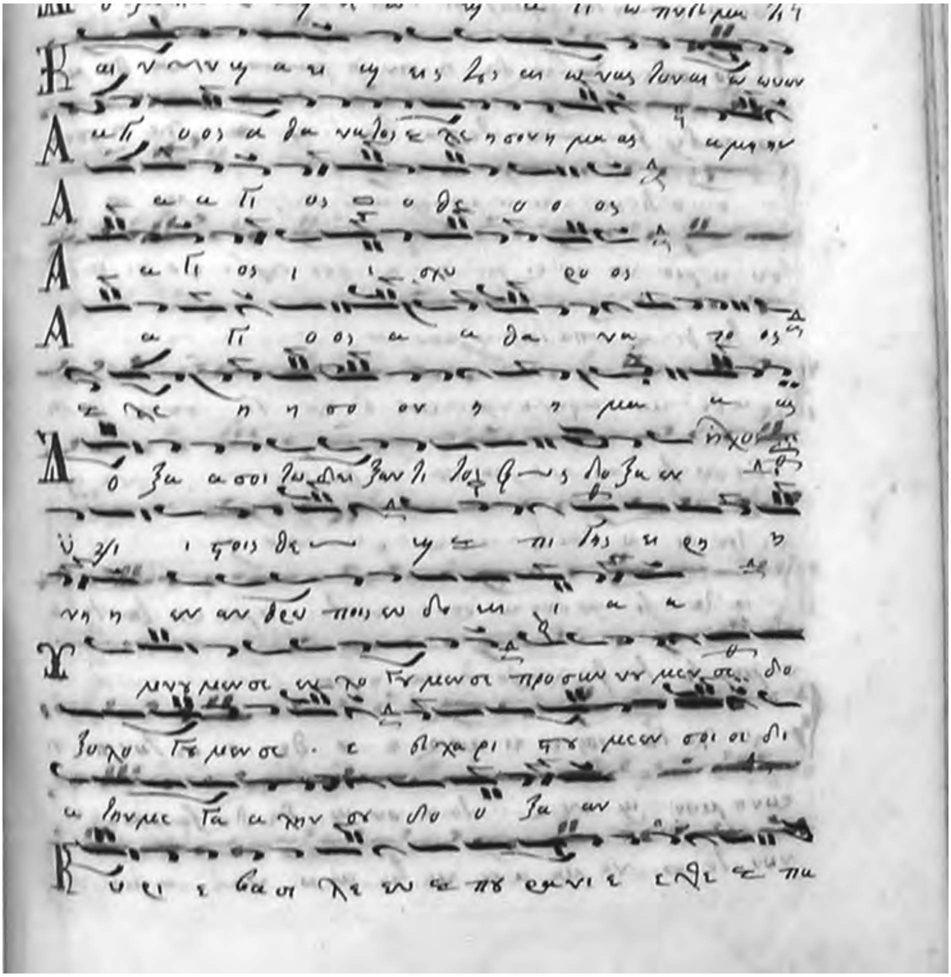


Εἰκ. 2. Κώδικας Παναγίας Ἁγιοδεικτινῆς (Ἀνθολογία μετά Ἀναστασιματαρίου)· σημείωμα Δημητρίου Παπαδοπούλου, φ. 117r.



Εἰκ. 3. Ἀνθολογία Δημητρίου Παπαδοπούλου, κώδ. ΜΜΒΕ 11, φ. 1.



Εἰκ. 4. Σημείωμα Δημητρίου Παπαδοπούλου, κώδ. ΜΜΒΕ 11, φ. 90v.



Εἰκ. 5. Δοξολογία Β΄ ἤχου Δημητρίου Παπαδοπούλου, κώδ. ΜΜΒΕ 11, φ. 221r.

Ἀχιλλεὺς Γ. Χαλδαιάκης

ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΨΑΛΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΖΑΦΕΙΡΙΟΣ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΣΜΥΡΝΑΙΟΣ

Δὲν εἶναι λίγα ὅσα γνωρίζουμε, ὡς σήμερα, γιὰ τὸν Ζαφείριο Ζαφειρόπουλο· καὶ τὰ ὀφείλουμε, κυρίως, σὲ ὅσες εἰδήσεις παρέχει ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος στὰ γνωστὰ ἱστορικὰ σύγγράμματά του[1], εἰδήσεις ποὺ ἀνακυκλώνον-

1. Βλ. **Γ. Ἰ. Παπαδοπούλου**, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ οἱ ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων ἄχρι τῶν ἡμερῶν ἡμῶν ἀκμάσαντες ἐπιφανέστεροι μελῳδοί, ὑμνογράφοι, μουσικοὶ καὶ μουσικολόγοι*, ἐν Ἀθήναις 1890 [= Ἀθήνα 1977²], σ. 341 [:*«Ζαφείριος Ἀποστόλου Ζαφειρόπουλος, Πρωτοψάλτης ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις ἱερῷ ναῷ τῆς ἁγίας Εἰρήνης, ἀνὴρ μουσικὸς καὶ μουσικολόγος, μαθητὴς ἐγένετο πρῶτον Γεωργίου τοῦ Κρητὸς καὶ εἶτα τῶν τριῶν διδασκάλων τῆς νέας μεθόδου ἐν τῇ πατριαρχικῇ Μουσικῇ Σχολῇ, ἐξ ἧς ἔλαβε καὶ δίπλωμα· ὁ Ζαφείριος εὐδοκίμως ἐδίδαξε τὴν μουσικὴν καὶ ἐν Ἀθήναις. Ἐμέλισεν ἕνα πολυέλεον εἰς ἦχον ἐναρμόνιον, δύο "Ἄξιόν ἐστιν" εἰς ἦχον Πλ. Α΄ καὶ Πλ. Β΄, χερουβικά, κοινωνικὰ καὶ τὴν δοξολογίαν τῆς ἐθνικῆς τελετῆς ἤτοι τὸν Κ΄ ψαλμὸν "Κύριε ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφρανθήσεται ὁ βασιλεύς". Ἐξέδωκεν ἐν Ἀθήναις τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, ἐδημοσίευσε δὲ (τῷ 1842) καὶ διατριβὴν περὶ Μουσικῆς κατὰ τοῦ Λεσβιακοῦ συστήματος. Ἀπέθανεν ἐν τῇ πρωτευούσῃ τοῦ ἑλληνικοῦ βασιλείου τῷ 1851»*]. **Τοῦ ἴδιου**, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς (1-1900 μ.Χ.)*, Ἀθῆναι 1904 [= Κατερίνη 1990²], σ. 209 [:*«Ζαφείριος Ἀποστόλου Ζαφειρόπουλος, πρωτοψάλτης ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις ἱερῷ ναῷ τῆς ἁγίας Εἰρήνης, λόγιος μουσικός, μαθητὴς γενόμενος Γεωργίου τοῦ Κρητὸς καὶ εἶτα τῶν τριῶν διδασκάλων τῆς νέας μεθόδου ἐν τῇ Μουσικῇ Σχολῇ, ἐξ ἧς ἀποφοιτήσας ἔλαβε καὶ πτυχίον. Ἐξέδωκεν ἐν Ἀθήναις, ἔνθα εὐδοκίμως ἐπὶ μακρὸν ἐδίδαξε τὴν μουσικήν, τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ἐξέδωκε δὲ τῷ 1842 καὶ μελέτην κατὰ τοῦ Λεσβιακοῦ συστήματος "Ὁ Γεώργιος Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα". Ἐμέλισε διάφορα μαθήματα· ἀπέθανε δὲ ἐν Ἀθήναις τῷ 1851»*]. **Τοῦ ἴδιου**, *Λεξικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα 1995, σσ. 88-89 [: *«Ζαφειρόπουλος Ζαφείριος Ἀποστόλου Πρωτοψάλτης ἐν τῷ ἐν Ἀθήναις ἱερῷ ναῷ τῆς ἁγίας Εἰρήνης, μαθητὴς ἐγένετο Γεωργίου τοῦ Κρητὸς καὶ τῶν τριῶν διδασκάλων Γρηγορίου, Χουρμουζίου καὶ Χρυσάνθου ἐν τῇ Γ΄ Πατριαρχικῇ Μουσικῇ Σχολῇ, ἐξ ἧς ἔλαβε καὶ δίπλωμα. Ὁ Ζαφείριος διωρίσθη διευθυντὴς καὶ καθηγητὴς τῆς ἐν Ἀθήναις τῇ 26 Ἰανουαρίου 1837 διὰ βασιλικοῦ διατάγματος τοῦ βασιλέως Ὄθωνος ἱδρυθείσης Μουσικῆς Σχολῆς τῆς ἑλληνικῆς κυβερνήσεως. Ἐμέλισεν ἕνα πολυέλεον εἰς ἦχον ἐναρμόνιον, δύο "Ἀ-*

ται καὶ σὲ νεότερα ὁμοειδῆ ἐγχειρίδια[2].

Ὡστόσο, ἡ σύγχρονη μουσικολογικὴ (καὶ ἡ παράλληλη ἱστορικὴ) ἔρευνα ὁλονὲν καὶ περισσότερο διευρύνουν καὶ ἐμπλουτίζουν τὶς γνώσεις μας γύρω ἀπὸ τὶς ψαλτικὲς καὶ μουσικολογικὲς (ἀλλὰ καὶ γενικότερα τὶς κοινωνικές) δραστηριότητες τοῦ ἐν λόγῳ Ζαφειρίου. Ἔτσι, ἡ πολυσχιδὴς προσωπικότητά του (ὡς κωδικογράφου, μελοποιοῦ καὶ διδασκάλου, ὡς θεωρητικοῦ καὶ πρακτικοῦ θεράποντος τῆς ψαλτικῆς τέχνης[3]), ὅπως αὐτὴ ἀναπτύσσεται –μάλιστα– κατὰ μιὰν ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους ἱστορικὴ περίοδο, προσεγγίζεται πλέον ἀκριβέστερα καὶ ἀποτιμᾶται στὶς λεπτομέρειές της.

Βέβαια, ἡ ἔρευνά μου γύρω ἀπὸ τὸν Ζαφείριο βρίσκεται ἀκόμη σὲ ἐξέλιξη, ἀλλὰ τὸ παρὸν συμπόσιο δίνει μιὰ καλὴ εὐκαιρία γιὰ προδρομικὴ κοινοποίησή της· βρίσκομαι μπροστὰ σὲ δύο πιθανὲς ἐπιλογές: νὰ χαράξω ἁπλῶς ἕνα ἀχνὸ περίγραμμα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Ζαφειρίου (συνεκτιμώντας καὶ ὅσα νεότερα στοιχεῖα ἔχουν ἐν τῷ μεταξὺ προκύψει ἀπὸ τὴ σχετικὴ ἔρευνα) ἢ νὰ ἐπικεντρώσω τὸ ἐνδιαφέρον μου σὲ ὁρισμένες (πολὺ ἐνδιαφέρουσες, κατὰ τὴν προσωπική μου ἐκτίμηση) γενικότερου χαρακτῆρα παρατηρήσεις, ἀναδυόμε-

---

ξιόν ἐστιν" εἰς ἦχον πλ. Α΄ καὶ πλ. Β΄, χερουβικά, κοινωνικὰ καὶ τὴν δοξολογίαν τῆς Ἐθνικῆς ἑορτῆς (25 Μαρτίου) ἤτοι τὸν Κ΄ ψαλμὸν "Κύριε ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφρανθήσεται ὁ βασιλεύς". Ἐξέδωκεν ἐν Ἀθήναις τὸ Ἀναστασιματάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, ἐδημοσίευσε καὶ διατριβὴν περὶ Μουσικῆς κατὰ τοῦ Λεσβιακοῦ συστήματος ὑπὸ τὴν ἐπιγραφὴν "Ὁ Γεώργιος Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα ὑπὸ Ζ. Ζαφειροπούλου, διδασκάλου τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἐν Ἀθήναις 1842". Ἀπέθανεν ἐν Ἀθήναις τῷ 1851»].

2. Βλ. γιὰ παράδειγμα: **Ὀλυμπίας Ν. Τολίκα**, *Ἐπίτομο ἐγκυκλοπαιδικὸ λεξικὸ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῆς ἀνὰ τὸν κόσμο ἑλληνορθόδοξης Ἐκκλησίας*, Ἀθήνα 1993, σ. 126 [: *«Ζαφειρόπουλος, Ζαφείριος Ἀποστόλου (;-1851). Πρωτοψάλτης στὸν Ἱ. Ναὸ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης Ἀθηνῶν, μαθητὴς τοῦ Γεωργίου Κρητὸς καὶ στὴ συνέχεια τῶν Γρηγορίου Λευΐτου, Χρυσάνθου Προύσσης καὶ Χουρμουζίου τοῦ Χαρτοφύλακος, στὴν Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολὴ Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ ὅπου ἔλαβε πτυχίο. Ἔγραψε "Ἄξιόν ἐστιν" (ἦχοι Πλάγιος Α΄ καὶ Πλάγιος Β), χερουβικὰ σὲ ἀρκετοὺς ἤχους, τὴ Δοξολογία τῆς Ἐθνικῆς Ἑορτῆς "Κύριε ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφρανθήσεται ὁ βασιλεὺς" καὶ πολλὰ μαθήματα. Δίδαξε στὸ Διδασκαλεῖο Ἀθηνῶν»*]. **Φ. Ἀθ. Οἰκονόμου**, *Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ καὶ Ψαλμῳδία -Ἱστορικομουσικολογικὴ Μελέτη-*, τόμος Β΄, Αἴγιο 1994, σ. 366 [: *«Ζαφειρόπουλος Ζαφείριος (+ 1851). Πρωτοψάλτης τοῦ Ἱ. Μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Ἀθηνῶν καὶ ἐμβριθὴς μουσικός. Ὑπῆρξε μαθητὴς Γεωργ. Κρητὸς καὶ τῶν τριῶν διδασκάλων στὴν Πατριαρχικὴ Μεγάλη τοῦ Γένους Σχολή. Δίδαξε τὴ Μουσικὴ στὴν Ἀθήνα. Μελοποίησε πολλὰ μαθήματα. Ἐξέδωσε τὸ "Ἀναστασιματάριον" τοῦ Π. Πελοποννησίου καὶ τὸ 1842 δημοσίευσε διατριβὴ περὶ Μουσικῆς καὶ ἐναντίον τοῦ Λεσβίου συστήματος»*].

3. Ἕνας πρωτόλειος πίνακας, ὅπου ἀποτυπώνονται πτυχὲς αὐτοῦ τοῦ ἔργου τοῦ Ζαφειρίου Ζαφειρόπουλου, παρατίθεται, σὲ εἰδικὸ Παράρτημα, στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης.

νες ἀπὸ τὰ βιοεργογραφικά του δεδομένα; Φρονῶ ὅτι τὸ βραχὺ χρονικὸ πλαίσιο τῆς παρούσας ἀνακοίνωσης μεροληπτεῖ ὑπὲρ τῆς δεύτερης ἐπιλογῆς [ἄλλωστε εἶναι ἀναμφίβολα προτιμότερη ἡ ὁλοκληρωμένη κοινολόγηση τῆς πρώτης, σὲ μελλοντικὴ εἰδικὴ μονογραφία, ὅπου θὰ δημοσιευθεῖ καὶ τὸ σύνολο τῶν ἐντοπισθέντων μελοποιημάτων τοῦ Ζαφειρίου]. Ἀναφέρονται, ἔτσι, στὴ συνέχεια, τὰ ἀκόλουθα τέσσερα σημεῖα:

1. Οἱ κοινωνικὲς καὶ μουσικὲς καταβολές του

Ὁ Ζαφείριος ὑπῆρξε γιὸς τοῦ Ἀποστόλη Ζαφειρόπουλου τοῦ Πελοποννήσιου[4]. Πρόκειται γιὰ γνωστὸ στὴ μουσικολογικὴ ἔρευνα *«πρωτοψάλτη τῆς τῶν Σμυρναίων Ἐκκλησίας»*[5]· ὁ Γεώργιος Παπαδόπουλος σημειώνει ὅτι χρημάτισε ἐπὶ τριακονταετία (1782-1812) πρωτοψάλτης τοῦ ἱ. ναοῦ Ἁγίου Γεωργίου Σμύρνης[6]. Ὁ ἴδιος φέρεται καὶ ὡς συνθέτης ἑνὸς χερουβικοῦ καὶ ἑνὸς κοινωνικοῦ τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων Τιμίων Δώρων[7]. Μέχρι σή-

4. Γιὰ κάποιες πρωτογενεῖς πληροφορίες σχετικὰ μὲ τὸν Ἀποστόλη Ζαφειρόπουλο βλ. **Γ. Ἰ. Παπαδοπούλου**, *Λεξικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, *ὅ.π.*, σ. 88 [: *«Ζαφειρόπουλος Ἀπόστολος διακεκριμένος μουσικοδιδάσκαλος τῆς ΙΗ′ ἑκατονταετηρίδος, καταγόμενος ἐκ Πελοποννήσου. Ἐπὶ τριακονταετίαν διετέλεσε Πρωτοψάλτης ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Γεωργίου Σμύρνης (1782-1812), ἔγραψε δὲ τῷ 1797 βιβλίον ἐπιγραφόμενον "Ἀνθολογία σὺν Θεῷ ἁγίῳ περιέχουσα κ.τ.λ." Τὸ χειρόγραφον ἐκ φύλλων 288 εἶναι τὸ αὐτόγραφον τοῦ συγγραφέως καὶ εὑρηται ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ τῆς Βουλῆς […] Ὁ Ἀποστ. Ζαφειρόπουλος ὑπῆρξε πατὴρ καὶ διδάσκαλος ἐν τῇ μουσικῇ τοῦ Ζαφ. Ζαφειροπούλου»*].

5. Βλ. **Μ. Κ. Χατζηγιακουμῆ**, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453-1820). Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ*, Ἀθήνα 1980, σ. 51. **Τοῦ ἰδίου**, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἅλωση (1453-1820). Σχεδίασμα ἱστορίας*, Ἀθήνα 1999, σ. 89.

6. Βλ. **Γ. Ἰ. Παπαδοπούλου**, *Λεξικὸν τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, *ὅ.π.*

7. Τὸ χερουβικό (*Νῦν αἱ δυνάμεις*), μελοποιημένο σὲ ἦχο πρῶτο, ἐντοπίζεται στοὺς κώδικες: Λειμῶνος 248 (Ἀνθολογία ἔτους 1770-1790), σὲ *«μικρὸ μονόφυλλο ἐπικολλημένο στὸ τελευταῖο ἐξώφυλλο, στὸ ὁποῖο εἶναι καταγεγραμμένο ἕνα τμῆμα, κατὰ τὸ πρὸ τοῦ Χρυσάνθου γραφικὸ σύστημα, ἀπὸ τὸ Νῦν αἱ δυνάμεις ἦχ. α′ τετράφωνος μὲ τὴν ἔνδειξη σύνθεσις κὺρ ἀποστόλη ζαφυρόπουλου πελοπονισίου»* [βλ. **Μ. Κ. Χατζηγιακουμῆ**, *Μουσικὰ χειρόγραφα Τουρκοκρατίας (1453-1832)*, τόμος πρῶτος, Ἀθήνα 1975, σ. 169], Ἁγίας 14 (Ἀνθολογία, τέλη 18ου αἰ., χφ. Σταυράκη), φφ. 175r-176r [: *Εἰς τὴν Λειτουργίαν τῶν Προηγιασμένων, Ἀποστόλη Ζαφειροπούλου Πελοποννησίου· ἦχος α′ τετράφωνος Νῦν αἱ δυνάμεις*], Διονυσίου 739 (Ἀνθολογία, τέλη 18ου-ἀρχὲς 19ου αἰ.), φ. 38r-v [: *Ἀποστόλου Ζαφειροπούλου· ἦχος α′ τετράφωνος Νῦν αἱ δυνάμεις*] καὶ Παντελεήμονος 977 (Ἀνθολογία, ἔτους 1815-1820), φ. 357r-v [: *Ἀποστόλου Ζαφειροπούλου· ἦχος α′ τετράφωνος Νῦν αἱ δυνάμεις*]. Στοὺς τρεῖς τελευταίους κώδικες ἀνθολογεῖται (συναπτῶς πρὸς τὸν παραπάνω χερουβικὸ ὕμνο) καὶ τὸ ἀντίστοιχο κοινωνικὸ τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων (*Γεύσασθε καὶ ἴδετε*), μελοποιημένο σὲ ἦχο

μερα, πάντως, γνωρίζεται κυρίως ὡς γραφέας τριῶν χειρογράφων, γραμμένων κατὰ τὰ ἔτη 1786-1797[8]· πρόκειται γιὰ τοὺς κώδικες *Βατοπαιδίου 1410* (τοῦ ἔτους 1786: Ἀναστασιματάριο Χρυσάφη τοῦ νέου)[9], *Βατοπαιδίου 1397* (τοῦ ἔτους 1795: Ἀναστασιματάριο Χρυσάφη τοῦ νέου - Ἀνθολογία - Εἱρμολόγιο)[10] καὶ *Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς 171* (τοῦ ἔτους 1797: Ἀνθολογία)[11]. Πρόσφατα μοῦ ὑπεδείχθη (ἀπὸ τὸν συνάδελφο Γιῶργο Κωνσταντίνου, ποὺ τὸν εὐχαριστῶ κι ἀπὸ ἐδῶ) ἕνας ἀκόμη ἰδιόγραφος τοῦ Ἀποστόλη κώδικας (ἀποκείμενος σὲ ἰδιωτικὴ συλλογή), μιὰ Ἀνθολογία γραμμένη κατὰ τὸ ἔτος 1799[12]· ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ κώδικα (καταχωρισμένη στὸ φ. 25^{v}) εἶναι ἐνδιαφέρουσα καὶ ἐνημερωτική:

τέταρτο· βλ. συγκεκριμένα: Ἁγίας 14, φφ. 176^{r}-177^{v} [: *Τοῦ αὐτοῦ κὺρ Ἀποστολάκη· ἦχος δ΄ Γεύσασθε καὶ ἴδετε*], Διονυσίου 739, φφ. 38^{v}-39^{v} [: *Τοῦ αὐτοῦ· ἦχος δ΄ Γεύσασθε καὶ ἴδετε*] καὶ Παντελεήμονος 977, φ. 357^{v}-359^{r} [: *Τοῦ αὐτοῦ· ἦχος δ΄ Γεύσασθε καὶ ἴδετε*]. Εἰδικότερα γιὰ τὸ παραπάνω μνημονευθὲν χερουβικὸ πρβλ. καὶ **Κ. Χαρ. Καραγκούνη**, *Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὕμνου*, Βόλος 2005, σ. 127.

8. Βλ. **Μ. Κ. Χατζηγιακουμῆ**, *Χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς (1453-1820). Συμβολὴ στὴν ἔρευνα τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, ὅ.π.*, σσ. 51, 98 (ὑποσημ 292), 211, 212. **Τοῦ ἴδιου**, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ μετὰ τὴν ἅλωση (1453-1820). Σχεδίασμα ἱστορίας, ὅ.π.*, σσ. 89 καὶ 158 (ὑποσημ. 292).

9. Πρβλ. **Σωφρονίου Εὐστρατιάδου-Ἀρκαδίου ἱεροδιακόνου Βατοπεδινοῦ**, *Κατάλογος τῶν ἐν τῇ ἱερᾷ μονῇ Βατοπεδίου ἀποκειμένων κωδίκων* [Ἁγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη, τεῦχος Α΄], Paris 1924, σ. 224 [ἀντιγράφω (ὀρθογραφημένο) ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο κατάλογο τὸ (γραμμένο στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου) κωδικογραφικὸ σημείωμα: *Ἐτελειώθη καὶ τόδε σὺν τοῖς ἄλλοις παρ' ἐμοῦ Ἀποστόλη Ζαφειροπούλου Πελοποννησίου, ἐν ἔτει ͵αψπς΄, μηνὸς Μαρτίου δ΄, ἡμέρᾳ δ΄, ἐν Σμύρνῃ*].

10. *Αὐτόθι*, σ. 222 [καὶ πάλι ἀντιγράφω (ὀρθογραφημένο) ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο κατάλογο τὸ (γραμμένο στὸ τέλος τοῦ χειρογράφου) κωδικογραφικὸ σημείωμα: *Εἴληφε τέλος ἡ παροῦσα βίβλος ἐν ἔτει ἀπὸ Χριστοῦ ͵αψϟε΄, μηνὸς Νοεμβρίου β΄, διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς καὶ ἀμαθοῦς Ἀποστόλου Ζαφειροπούλου Πελοποννησίου καὶ ἱεροψάλτου, Σμύρνῃ τἀνῦν ὑπάρχοντος, διὰ δαπάνης δὲ Ἀναγνώστου Πατριναίου…*].

11. Πρβλ. **Σπ. Λάμπρου**, «Κατάλογος τῶν κωδίκων τῶν ἐν Ἀθήναις βιβλιοθηκῶν πλὴν τῆς Ἐθνικῆς. Α΄ Κώδικες τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βουλῆς», *Νέος Ἑλληνομνήμων* 5 (1908), σ. 474. Ὁ Λάμπρος μεταφέρει τὴν ἐπιγραφὴ καὶ τὸν (γραμμένο στὸ φ. 288^{r}) κολοφῶνα τοῦ χειρογράφου, τὰ ὁποῖα καὶ ἐπίσης ἀντιγράφω (ὀρθογραφημένα) στὴ συνέχεια: *Ἀνθολογία, σὺν Θεῷ ἁγίῳ περιέχουσα πολλά τινα ἀναγκαῖα τῇ ἐκκλησιαστικῇ ἀκολουθίᾳ, ποιήματα διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων, συλλεχθέντα καὶ μετὰ πλείστης ἐπιμελείας συγγραφέντα παρ' ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Ἀποστόλου Ζαφειροπούλου Πελοποννησίου καὶ ἱεροψάλτου τῆς τῶν Σμυρναίων Ἐκκλησίας – Εἴληφε τέλος ἡ παροῦσα ᾀσματομελλίρυτος βίβλος, ἐν ἔτει ἀπὸ Χριστοῦ ͵αψϟζ^{ω}, μηνὸς Δεκεμβρίου κγ^{η}, διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ τε καὶ ἀμαθοῦς Ἀποστόλη Ζαφειροπούλου τοῦ Πελοποννησίου καὶ ἱεροψάλτου, τἀνῦν ἐν Σμύρνῃ ὑπάρχοντος, διὰ δαπάνης δὲ τοῦ τιμιωτάτου κυροῦ Ἀναγνώστου Πατριναίου, υἱοῦ τοῦ ποτε παπᾶ κὺρ Ἰωάννου Νηπεροπούλου…*

12. Ὁ κολοφώνας τοῦ κώδικα, καταγεγραμμένος στὸ φ. 325^{r}, ἔχει ὡς ἑξῆς: *Τέρμα εἴλη-*

Ἀνθολογία σὺν Θεῷ ἁγίῳ περιέχουσα πολλά τινα ἀναγκαῖα τῇ ἐκκλησιαστικῇ ἀκολουθίᾳ, ποιήματα διαφόρων ποιητῶν, παλαιῶν τε καὶ νέων, συλλεχθέντα καὶ μετ' ἐπιμελείας συγγραφέντα παρ' ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Ἀποστόλη Ζαφειροπούλου Πελοποννησίου, ἐκ Τριπολιτζᾶς, τανῦν δὲ ἱεροψάλτου τῆς τῶν Σμυρναίων Ἐκκλησίας, αὕτη ἀρχομένη ἀπὸ τὸ Μακάριος ἀνὴρ καὶ προβαίνουσα μὲ τάξιν ἀκριβεστάτην, δι' ὅλων ἐκείνων ὅσα ἀπαιτοῦνται εἰς μίαν μικρὰν Παπαδικήν, τελευτᾷ εἰς τὴν σύνθεσιν μερικῶν καλοφωνικῶν εἱρμῶν. Δέξασθε λοιπὸν εὐγνωμόνως ὦ φιλόμουσοι τὸν κόπον τοῦτον, τὸν ὁποῖον ἀνεδέχθην καὶ διὰ τέρψιν καὶ δι' ὠφέλειαν ὑμετέραν[13].

Κοντολογίς, ὁ πατέρας τοῦ Ζαφειρίου φαίνεται λόγιος καὶ καλλιεργημένος, πέρα ἀπὸ μουσικώτατος, ἄντρας· βάσιμα ὑποθέτω ὅτι γεννήθηκε γύρω στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα στὴν Τρίπολη καὶ πέρασε (προεπαναστατικά) στὴν Σμύρνη ὅπου (ἀπὸ τὴν τελευταία εἰκοσαετία τοῦ 18ου αἰώνα καὶ ἐφεξῆς) δραστηριοποιήθηκε μουσικά. Στὴν Σμύρνη πρέπει ἀναμφίβολα νὰ γεννήθηκε καὶ ὁ Ζαφείριος (κάπου μέσα στὴν τελευταία δεκαπενταετία τοῦ 18ου αἰώνα), ὅπου –καὶ κυρίως– σπούδασε (μαρτυρεῖται ὅτι «*ἐξεπαιδεύθη δημοσίᾳ δαπάνῃ*» στὴν περίφημη σχολὴ τῶν Κυδωνιῶν, χρηματίσας μαθητὴς Γεωργίου τοῦ Κρητός[14]), ἀλλὰ καὶ ἐργάστηκε ἀρχικά (ἀπὸ τὸ ἔτος 1817 γνωρίζουμε ὅτι «*προσελήφθη ὡς μουσικοδιδάσκαλος [...] ἐπὶ ἁδρᾷ μισθοδοσίᾳ*» στὴν ἴδια σχολή[15]), ἐπιδείξας ἀξιοσημείωτη μουσικὴ δραστηριότητα. Ἐγκατέλειψε, πρόσ-

---

φεν ἡ παροῦσα ἀσματικὴ Ἀνθολογία, κατὰ τὸ ͵αψ̄ϟθ΄ ἔτος ἐν μηνὸς Ὀκτωμβρίου ιβ΄, παρ' ἐμοῦ Ἀποστόλου Ζαφειροπούλου Πελοποννησίου, τανῦν ψάλλοντος ἐν τῇ τῶν Σμυρναίων Ἐκκλησίᾳ, δαπάνῃ τοῦ τιμιωτάτου κυρίου Ἰωάννου Λάσκαρι ἐκ τῆς νήσου Θερμίων. Τῷ δὲ τῶν ἀγαθῶν συντελεστῇ μόνῳ σοφῷ Θεῷ δόξα τε καὶ αἶνος εἰς τοὺς αἰῶνας:- Βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο (**εἰκόνα 1**), στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης.

13. Βλ. καὶ σχετικὸ πανομοιότυπο (**εἰκόνα 2**), στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης. Ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο κώδικα παρατίθενται, ἐπίσης στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης, δύο ἀκόμη πανομοιότυπα· ἡ ἀρχὴ τῆς περιεχομένης σ' αὐτὸν προθεωρίας (φ. 15r· **εἰκόνα 3**) καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς ὕλης τῆς Ἀνθολογίας (φ. 26r· **εἰκόνα 4**).

14. Βλ. τὴ σχετικὴ ἐπισήμανση, μὲ τὴν ἁρμόδια βιβλιογραφία, στὸ **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Νησιωτικὴ Ἑλλάς. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων μουσικῶν κωδίκων τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν, τῶν ἱερῶν ναῶν, ὡς καὶ λοιπῶν συλλογῶν τῆς νησιωτικῆς Ἑλλάδος*, τόμος Α΄, Ὕδρα, Ἀθῆναι 2005, σ. 213, ὑποσημ. 45. Γιὰ τὴν πλέον πρόσφατη εἰδικὴ ἀναφορὰ στὸν ἐξονομασθέντα Γεώργιο τὸν Κρῆτα (μὲ μνεία καὶ τῆς σχετικῆς βιβλιογραφίας) βλ. **Nina-Maria Wanek**, *Nachbyzantinischer Liturgischer Gesang im Wandel. Studien zu den Musikhandschriften des Supplementum Graecum der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 2007, p. 95.

15. Βλ. Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκης, *ὅ.π.* Σ' αὐτὸ τὸ μεσοδιάστημα, ἀνάμεσα στὴν ἀρχική του μαθητεία στὴ σχολὴ τῶν Κυδωνιῶν, κοντὰ στὸν Γεώργιο τὸν Κρῆτα, καὶ στὴν (ἀπὸ τοῦ ἔτους 1817 καὶ ἑξῆς) ἀνάληψη τῶν διδακτικῶν του καθηκόντων στὴν ἴδια σχολή, πρέπει νὰ τοποθε-

φυγας, τὴν Σμύρνη (μετὰ τὴν καταστροφή) καὶ (ὅπως πολλοὶ ἄλλοι μικρασιάτες πρόσφυγες) ἐγκαταστάθηκε στὴν Αἴγινα, ὅπου ἐπίσης (καθὼς καὶ στὴν εὐρύτερη περιοχὴ τοῦ Ἀργοσαρωνικοῦ) ἀνέπτυξε ἀξιόλογη διδακτικὴ δραστηριότητα, εἴτε ἰδιωτικά, εἴτε στὸ πλαίσιο λειτουργίας τοῦ ἐκεῖ Ὀρφανοτροφείου[16]. Ἐδῶ ὅμως θὰ ἐπιμείνω ἰδιαίτερα [ὡς δεύτερο σημεῖο τοῦ ἐπιχειρούμενου σχολιασμοῦ μου] στὴν ψαλτικὴ θητεία του, ὅπως αὐτὴ μᾶς γνωστοποιεῖται ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς παραμονῆς του στὸ Ναύπλιο:

τηθεῖ καὶ ἡ μαρτυρημένη [πρβλ. ὅσα σημειώνονται παραπάνω, στὶς ὑποσημ. 1-2, ἀλλὰ καὶ στὴ συνέχεια, στὴν ὑποσημ. 16] μαθητεία του στοὺς τρεῖς διδασκάλους, στὴν (ἀπὸ τοῦ ἔτους 1815 λειτουργήσασα στὴν Κωνσταντινούπολη) Πατριαρχικὴ Μουσικὴ Σχολή. [Γιὰ τὴ συγκεκριμένη Μουσικὴ Σχολὴ βλ. ἐνδεικτικά: **Γ. Ἰ. Παπαδοπούλου**, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς [...]*, ὅ.π., σσ. 373-375. **Τοῦ ἰδίου**, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς [...]*, ὅ.π., σσ. 232-233. **Γρ. Θ. Στάθη**, «Διακήρυξις [ἀποσταλεῖσα μὲ Πατριαρχικὴ Ἁπανταχοῦσα τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου Κυρίλλου τοῦ Ϛ', κατὰ μῆνα Ἀπρίλιον ἢ Μάιον τοῦ 1815. "Περὶ τῆς Νέας Μεθόδου τῆς Μουσικῆς Τέχνης καὶ περὶ συστάσεως τοῦ κοινοῦ Μουσικοῦ Σχολείου"]», *ΜΟΥ.Σ.Α.* Μουσικὸ περιοδικὸ τῶν φοιτητῶν τοῦ Τμήματος Μουσικῶν Σπουδῶν Ἀθήνας, ἔτος πρῶτο, τεῦχος 1ο , Ἀθήνα 1995, σσ. 26-29. **Ἀντ. Ἀλυγιζάκη**, «Ἡ συμβολὴ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου στὴν ἔρευνα καὶ τὴ διδασκαλία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς», σσ. 30, 38-39. **Ἀντ. Χατζόπουλου**, *Ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ παιδεία στὴν Ἐκκλησία τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ τὸ 19ο καὶ 20ὸ αἰώνα*, Ἀλεξανδρούπολη 2001 (ἀνέκδοτη διδακτορικὴ διατριβή· μὲ τὴν εὐγενῆ παραχώρηση τοῦ συγγραφέως), σσ. 175-179, 362-367].

16. Βλ. **Γ. Ἀθ. Χώρα**, *Μουσικὴ παιδεία καὶ ζωὴ στὸ Ναύπλιο (18ος-20ὸς αἰώνας)*, Ναύπλιον 1994, σσ. 23-24 [: *«Ὁ Ζαφειρόπουλος, γνωστὸς καὶ ὡς "Ζαφείριος ὁ Σμυρναῖος", εἶχεν ἀποφοιτήσει τῆς Πατριαρχικῆς Μουσικῆς Σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ εἶχε διδάξει στὸ Ἀϊβαλῆ τῆς Σμύρνης, ἀπὸ δὲ τὸ 1826 κατέφυγε μὲ ἄλλους Μικρασιᾶτες στὴν Αἴγινα, ὅπως πολλοὶ τότε ἄφησαν τὰ τουρκοκρατούμενα μέρη γιὰ νὰ ἐγκατασταθοῦν στὴν ἐλευθέρα Ἑλλάδα. Ἐδῶ διωρίσθη ὁ Ζαφειρόπουλος μουσικοδιδάσκαλος τῶν παιδιῶν τοῦ Ὀρφανοτροφείου, ποὺ συνέστησε ὁ Καποδίστριας γιὰ νὰ περιμαζέψη τὰ ὀρφανὰ τοῦ πολέμου καὶ νὰ ἐξασφαλίσῃ ἐκεῖ τὴν μόρφωση καὶ τὴν ἀγωγή τους. Ἦταν μάλιστα παράλληλα στὴν Αἴγινα μουσικοδιδάσκαλος, ἀλλ' αὐτὸς τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς, ὁ Ἀθανάσιος Ἀβραμιάδης, ἐνῶ ὁ περίφημος Γεώργιος ὁ Λέσβιος, εἰσηγητὴς τοῦ ὁμωνύμου συστήματος γραφῆς τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, διωρίσθη, ἀπὸ τοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1828 πρῶτος μουσικοδιδάσκαλος τοῦ πρώτου Σχολείου Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς, ποὺ ἱδρύθη στὴν Αἴγινα μὲ διάταγμα τοῦ Καποδίστρια. Μετὰ τὸν θάνατο τοῦ κυβερνήτη (1831) καὶ ἀπὸ τὰ προβλήματα, ποὺ ἀνέκυψαν στὴ συνέχεια μεταξὺ Ἐφορευτικῆς Ἐπιτροπῆς, καθηγητῶν καὶ μαθητῶν καὶ τὰ ὁποῖα τελικὰ ὁδήγησαν στὸ κλείσιμο τοῦ Ὀρφανοτροφείου, ὁ Ζαφειρόπουλος ὑπέβαλε τὴν παραίτησή του καὶ ἐπροτίμησε τὸ Ναύπλιον»*]. Σχετικὰ μὲ τὴ συγκεκριμένη σχολὴ ψαλτικῆς τῆς Αἴγινας βλ. **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, «Σχολὴ ψαλτικῆς στὴν Αἴγινα καὶ ἱερατικὴ σχολὴ στὸν Πόρο ἐπὶ Καποδίστρια. Πρωτογενεῖς παρατηρήσεις μὲ ἀφορμὴ ἕνα "πανηγυρικό"», *Ἡ Αἰγιναία*. Περιοδικὴ πολιτιστικὴ ἔκδοση, τεῦχος 1, Αἴγινα, Ἰανουάριος-Ἰούνιος 2000, σσ. 99-102 (ὅπου ἐπισημαίνεται καὶ ἡ ἁρμόδια βιβλιογραφία). Γιὰ τοὺς μαθητὲς τοῦ Ζαφείριου Ζαφειρόπουλου γίνεται εἰδικότερος λόγος στὴ συνέχεια· γιὰ μιὰ πρώτη ἀναφορὰ στὸ θέμα πρβλ. **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Νησιωτικὴ Ἑλλάς [...]*, ὅ.π., σσ. 212-213 (ὑποσημ. 45) καὶ 249.

2. Ἡ ψαλτικὴ θητεία στὸ Ναύπλιο

Ὁ Ζαφείριος ἐντοπίζεται στὸ Ναύπλιο τὴν περίοδο μετὰ τὴ δολοφονία τοῦ Καποδίστρια (1831), ὅπου *«τὸν συναντοῦμε πρωτοψάλτη "εἰς τὴν πρωτεύουσαν τῶν ἐν Ναυπλίῳ ἐκκλησιῶν", δηλαδὴ τὸν μητροπολιτικὸν Ἱερὸν Ναὸν Ἁγίου Γεωργίου»*[17]. Χάρις σὲ παλαιότερη (πρωτογενῆ) ἔρευνα τοῦ μακαριστοῦ Γεωργίου Χώρα[18], γνωρίζουμε ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γιὰ τὴν ἐκεῖ ψαλτικὴ θητεία του. Διηγοῦμαι ἕνα μόνον περιστατικό[19]:

- Ἀπὸ ἀναφορὰ τοῦ Ζαφειρίου (ἀπὸ 30ης Νοεμβρίου 1832), *«μαθαίνομε ὅτι [...] ἀντιμετώπιζε στὸ Ναύπλιον οἰκονομικὰ καὶ πρόσθετα δυσάρεστα οἰκογενειακὰ προβλήματα. Γι' αὐτὸ ἐζήτησε αὔξηση τοῦ μισθοῦ του, ἀλλὰ προσέκρουσε στὴν ἀρνητικὴ διάθεση τῶν ἐπιτρόπων τοῦ ναοῦ, ποὺ ἔφθασαν μέχρι καὶ νὰ τὸν παραιτήσουν»*. Ἄλλη, ὅμως, ἀναφορὰ (τῆς 30ης Δεκεμβρίου 1832) δείχνει ὅτι τοῦ συμπαραστάθηκαν *«διάφοροι ἐκ τῶν ἐπισημοτέρων κατοίκων τοῦ Ναυπλίου μὲ συγκεκριμένην πρότασιν: "ἀφοῦ ἡ ἐκκλησία ἀδυνατῇ, νὰ διορισθῇ ὁ Ζαφειρόπουλος ἐπίσημος κρατικὸς μουσικοδιδάσκαλος, πληρωνόμενος ἀπὸ τὸ Κρατικὸν Ταμεῖον"»*. Εὐήκοον οὖς πρὸς τὴ συγκεκριμένη πρόταση ἔτειναν τόσο ὁ τότε ἐκκλησιαστικὸς τοποτηρητὴς Ναυπλίου καὶ Ἄργους, ὁ Δαμαλῶν Ἰωνᾶς (ποὺ *«συνηγόρησε ὑπὲρ τοῦ Ζαφειροπούλου μὲ χωριστὸ ἔγγραφό του πρὸς τὸν Ὑπουργόν»*), ὅσο βέβαια καὶ ὁ ἴδιος ὁ τότε Ὑπουργὸς Παιδείας, Ἰακωβάκης Ρίζος-Νερουλός· ὁ τελευταῖος ὄχι μόνον ἀποδέχθηκε τὴν πρόταση, ἀλλὰ εἰσηγήθηκε νὰ ἐπαναπροσληφθεῖ ὁ Ζαφειρόπουλος *«μὲ ἀνάλογον μισθόν, χορηγούμενον ἀπὸ τὴν Κυβέρνησιν, δημόσιος τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς διδάσκαλος εἰς τὴν καθέδραν τῆς Κυβερνήσεως, ὑποχρεούμενος νὰ διδάσκῃ τὴν τέχνην ταύτην ἀμισθὶ εἰς τοὺς καλλιφωνοτέρους τῶν μαθητῶν τοῦ ἐνταῦθα ἀλληλοδιδακτικοῦ σχολείου καὶ ἄλλους ὅσοι ἔχουν ἔφεσιν καὶ διάθεσιν πρὸς τὸ ἐπάγγελμα τοῦτο, ὑποχρεούμενος ὅμως καὶ αὐτοὺς νὰ συγχοροστατοῦν μετ' αὐτοῦ εἰς τὴν ἐκκλησίαν, ὅπου θέλει ἐκτελεῖ συγχρόνως καὶ τὰ χρέη τοῦ πρωτοψάλτου. Τὸν δὲ μισθόν, τὸν ὁποῖον ἐλάμβανεν ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν νὰ προσκληθοῦν παρὰ τῆς Γραμματείας ταύτης οἱ Ἐπίτροποι νὰ τὸν δίδουν εἰς τὸν ἀριστερὸν ψάλτην, πρὸς ἀποφυγὴν τῶν κακοφωνιῶν καὶ χασμωδιῶν, αἱ ὁποῖαι χωρὶς τούτου δὲν θέλουν λείψει ἀπὸ τὴν*

---

17. Βλ. **Γ. Ἀθ. Χώρα**, *ὅ.π.*, σ. 24.

18. *Αὐτόθι*· ποικίλες πληροφορίες γιὰ τὸν Ζαφείριο Ζαφειρόπουλο καταγράφονται στὶς σσ. 23-30 καὶ 141 (ὑποσημ. 36-46) τῆς συγκεκριμένης μελέτης.

19. Ὅσα περιγράφονται στὴ συνέχεια λαμβάνονται ἀπὸ τὶς σσ. 24-25 τῆς μνημονευθείσας ἐργασίας τοῦ **Γ. Ἀθ. Χώρα**.

ἐκκλησίαν». Τὰ μέλη τῆς Διοικητικῆς Ἐπιτροπῆς (Ἀνδρέας Ζαΐμης, Ἰωάννης Κωλέττης καὶ Ἀνδρέας Μεταξᾶς) ἀποδέχτηκαν –φυσικά– τὴν ὑπουργικὴ εἰσήγηση, σημειώνοντας πάνω στὸ σχετικὸ ἔγγραφο: *«Ἐγκρίνει (ἡ Διοικητικὴ Ἐπιτροπὴ) νὰ προσδιορισθῇ εἰς τὸν κύριον Ζαφείριον Ζαφειρόπουλον λόγῳ μισθοῦ μουσικοδιδασκάλου φοίνικες ἑκατὸν πεντήκοντα ἀρ. 150 κατὰ μῆνα»*. Ὁ ἴδιος Ὑπουργός, κοινοποιώντας τὸν ἐπίσημο διορισμὸ στὸν Ζαφείριο (μὲ ἔγγραφό του τῆς 10ης Ἰανουαρίου 1833), τὸν καλεῖ *«νὰ ἀναλάβη ἀμέσως τὰ καθήκοντά του καὶ "νὰ φροντίση ἐγκαίρως περὶ τῆς ἐκλογῆς τῶν μαθητῶν του, κοινοποιῶν συγχρόνως δι' ἰδιαιτέρας του προσκλήσεως τὸν καιρὸν καὶ τὸν τόπον, εἰς τὸν ὁποῖον θέλει παραδίδει τὰ μαθήματα τῆς τέχνης του"»*. Τὸ Ὑπουργεῖο ἀνέμενε νὰ χρησιμεύσει *«ἡ ὅλη περὶ τὸν Ζαφειρόπουλον μουσικὴ κίνησις ὡς φυτώριον παραγωγῆς μουσικῶν»*· τοῦ ἔγραφε χαρακτηριστικὰ ὁ Ὑπουργός: *«Ἡ Γραμματεία, πεπεισμένη περὶ τῆς ἱκανότητός σου, δὲν ἀμφιβάλλει, Κύριε, ὅτι θέλεις ἀναδείξῃ ἐν δέοντι μαθητὰς ἱκανοὺς νὰ διαδώσωσι καὶ εἰς ἄλλας τοῦ βασιλείου ἐπαρχίας τὴν ἀναπόφευκτον πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν εὐπρέπειαν μουσικὴν τέχνην, κατὰ τὸ παραδεδεγμένον πρὸ χρόνων εἰς τὴν ἐκκλησίαν σύστημα»*. Σώζεται, τέλος, καὶ ἡ (ἀπὸ 12ης Ἰανουαρίου 1833) εὐχαριστήρια ἐπιστολὴ τοῦ Ζαφειρόπουλου, *«μὲ τὴν ὁποία ἀποδέχεται τὸν διορισμόν του καὶ βεβαιώνει γιὰ τὶς προθέσεις του νὰ ἐργασθῇ ἐντὸς καὶ ἐκτὸς τοῦ Ναοῦ, πρὸς διάδοση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Γράφει μάλιστα ὅτι ἑτοίμαζε ἀνακοίνωση, μὲ τὴν ὁποία θὰ καλῇ τοὺς βουλομένους νὰ μάθουν μουσική, ζητεῖ δὲ χῶρο διδασκαλίας καὶ προτείνει γι' αὐτὸ "τὴν κατὰ τὸν Ἅγιον Γεώργιον οἰκίαν […] ὡς χωρητικὴν οὖσαν καὶ διὰ τοῦτο κατάλληλος νὰ χρησιμεύση καὶ ὡς τόπος τῆς τῶν μουσικῶν μαθημάτων παραδόσεως"»*.

Ἀπὸ τὸ Ναύπλιο ὁ Ζαφειρόπουλος ἔφυγε τὸ 1837 [μαρτυρεῖται ὅτι *«τὸν Μάρτιον τοῦ 1837 μετέφερε καὶ τὴν πολυμελῆ οἰκογένειά του στὴν Ἀθήνα»*[20]], ὅταν διορίσθηκε καθηγητὴς βυζαντινῆς μουσικῆς στὸ *«Σχολεῖο Ψαλτικῆς»* ποὺ συνέστησε μὲ εἰδικὸ διάταγμά του ὁ βασιλιᾶς Ὄθωνας[21]. *«Τὸν διορισμὸ τοῦ Ζαφειρόπουλου εἶχε προτείνει ἡ Ἱερὰ Σύνοδος, μὲ τὶς θερμότερες συστάσεις τόσο γι' αὐτὸν ὅσο καὶ γιὰ τὸν προτεινόμενο βοηθό του, ἱεροδιάκονο Θεόκλητο Ρεοντάκη, διότι ἐφέροντο καὶ οἱ δύο "γνωστοὶ καὶ διὰ τὸ ἐπάγγελμα τῆς περὶ ἧς ὁ λόγος μουσικῆς καὶ διὰ τὴν θεοσέβειάν των, διὰ τὴν ἱκανότητά των καὶ διὰ τὴν περὶ τὰ ἐκκλησιαστικὰ ἐμπειρίαν των"»*[22]. Ἔκτοτε ἀνοίγεται

---

20. Βλ. **Γ. Ἀθ. Χώρα**, *ὅ.π.*, σσ. 29-30.

21. Κάποιες πληροφορίες γιὰ τὸ συγκεκριμένο σχολεῖο ψαλτικῆς βλ. στὸ **Γ. Ἰ. Παπαδοπούλου**, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς […]*, *ὅ.π.*, σσ. 383-385.

22. Βλ. **Γ. Ἀθ. Χώρα**, *ὅ.π.*, σ. 29.

ἡ περίοδος τῆς ἐν Ἀθήναις διαμονῆς καὶ δραστηριοποίησης τοῦ Ζαφειρίου (ἡ καὶ τελευταία τῆς ζωῆς του)· κατ' αὐτὴν ἀνέπτυξε πλούσια μουσικὴ δραστηριότητα [*«ἐδίδασκε στὸ Διδασκαλεῖο, στὴν Ριζάρειο, στὸ Σχολεῖο τῆς Φιλεκπαιδευτικῆς Ἑταιρείας»*, ἐνῶ παράλληλα *«ἦταν δεξιὸς ψάλτης στὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης, τῆς ὁδοῦ Αἰόλου, ὅπου συνέστησε πολυμελῆ μουσικὸ χορό»*[23]], ἀπὸ τὴν ὁποία θέλω νὰ τονίσω ἐδῶ [ὡς τρίτο σημεῖο τοῦ ἐπιχειρούμενου σχολιασμοῦ μου] μιὰ διαφαινόμενη περὶ τοὺς μαθητὲς ἔριδα.

3. Ἡ περὶ τοὺς μαθητὲς ἔριδα

Στὸ *«Σχολεῖο Ψαλτικῆς»* τοῦ Ὄθωνα ὁ Ζαφειρόπουλος διορίσθηκε *«μὲ μηνιαῖο μισθὸ 180 δραχμὲς καὶ ἀνέλαβε τὰ νέα καθήκοντά του, ἀφοῦ ἔδωσε τὴν 21η Ἰανουαρίου 1837, ἐνώπιον τοῦ Ὑπουργοῦ Παιδείας Γ. Γλαράκη, τὸν ἀκόλουθο ὅρκο:*

> *"Ὁρκίζομαι νὰ φυλάττω πίστιν εἰς τὸν Βασιλέα, ὑπακοὴν εἰς τοὺς νόμους τοῦ βασιλείου καὶ νὰ ἐκπληρῶ μὲ ζῆλον καὶ προθυμίαν ὅλα τὰ καθήκοντα τοῦ ἐπαγγέλματός μου, ἀποβλέπων μόνον εἰς τὸ κοινὸν καλόν, χωρὶς καμμίαν ἐκ πλαγίου σκέψιν. Ὁρκίζομαι δὲ ἐπιπλέον, ὅτι οὔτε εἶμαι οὔτε θέλω εἶσθαι μέλος μυστικῆς ἀγνώστου εἰς τὴν Κυβέρνησιν Ἑταιρείας"»*[24].

Κατὰ τὴν ἐκεῖ θητεία του ἀντιμετώπισε προβλήματα ἀπὸ *«τὴν μεροληπτικὴ στάση τοῦ διευθυντοῦ τοῦ Διδασκαλείου σὲ βάρος τοῦ μαθήματος τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς»*, γιὰ τὴν ὁποία καὶ *«παρηπονέθη μὲ γραπτὲς ἀναφορές του στὸν Ὑπουργὸ Παιδείας: κατὰ προτροπὴ τοῦ διευθυντοῦ οἱ σπουδαστὲς ὤφειλαν ὑποχρεωτικῶς νὰ παρακολουθοῦν τὴν Εὐρωπαϊκὴ Μουσική, ποὺ ἐδίδασκε στὸ ἴδιο Ἵδρυμα ὁ γνωστός μας Ἀθ. Ἀβραμιάδης, ἐνῶ ἀποθαρρύνονταν ἢ ἐμποδίζονταν στὴν παρακολούθηση τῆς Βυζαντινῆς, τὴν ὁποίαν ἔτσι προτιμοῦσαν, ὡς προαιρετικὸ μάθημα, ἐλάχιστοι μόνον σπουδαστὲς καὶ ὅσοι ἐξωσχολικοὶ εἶχαν ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσική. Διερωτᾶται, λοιπόν, ὁ Ζαφειρόπουλος πῶς μὲ αὐτὲς τὶς προϋποθέσεις θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ συγκροτήση τάξη κανονικῶν σπουδαστῶν καὶ ἀκόμη πῶς θὰ κατορθώση νὰ συγκροτήση χορωδία "ὅπως ἐπὶ τούτῳ εἶχεν ἐπιφορτισθῆ ὑπὸ τοῦ βασιλέως Ὄθωνος". Αὐτὰ συνέβαιναν τὸ δεύτερον ἑξάμηνον τοῦ 1838. Τὴν λύσιν ἔδωσεν ὁ Ὑπουργὸς Παιδείας Γεώργιος Γλαράκης, ἀρχομένου τοῦ ἔτους 1839: Παρήγγειλε στὸν διευθυντὴ τοῦ Διδασκαλείου, Ἰωάννην Κοκκώνην, ὅτι "τὸ μάθημα τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς εἶναι ὑποχρεωτικὸν διὰ τοὺς ἐν τῷ Βασι-*

23. *Αὐτόθι*, σ. 30.
24. *Αὐτόθι*, σ. 29.

λικῷ Διδασκαλείῳ ἐκπαιδευομένους καὶ προπαρασκευαζομένους νὰ γένωσι Δημοδιδάσκαλοι καὶ ὅτι ὀφείλουν τακτικῶς νὰ τὸ ἐξακολουθῶσι καὶ ὅτι εἶναι ὑποχρεωμένοι ἐν τῷ καιρῷ τῶν συνήθων ἐξετάσεων νὰ δίδωσιν ἐξετάσεις καὶ εἰς τὸ μάθημα τοῦτο"»[25].

Αὐτὴ ἡ ἀγωνία γιὰ τὴν «ἐξασφάλιση τῶν μαθητῶν» ξεπερνάει τὴ (σαφῶς ὑπάρχουσα βέβαια) μέριμνα γιὰ ἰσόρροπη προώθηση τῶν δύο εἰδῶν τῆς μουσικῆς (εὐρωπαϊκῆς καὶ βυζαντινῆς, μιὰ ἔντονη «διαλεκτικὴ» ποὺ στὰ ἑπόμενα χρόνια θὰ ὀξυνθεῖ περαιτέρω) καὶ ἀγγίζει τὴν πραγματικότητα τοῦ (σχετιζόμενου μὲ τὴν πληθώρα τῶν μαθητῶν) βιοπορισμοῦ. Φρονῶ, ἄλλωστε, ὅτι ἀνάλογα ἦταν καὶ τὰ κίνητρα τῆς γνωστῆς διαμάχης μεταξὺ τοῦ Ζαφείριου Ζαφειρόπουλου καὶ τοῦ Γεωργίου Λεσβίου[26].

---

25. *Αὐτόθι*, σ. 30.

26. Μὲ τὸ θέμα ἀσχολοῦμαι σὲ ἄλλη μελέτη μου· μεταφέρω ἁρμοδίως ἐδῶ μιὰ σχετικὴ περικοπὴ ἀπὸ τὴν –ὑπὸ τὸν τίτλο «"...κενόσπουδα συντάγματα..." Διερεύνηση τῶν αἰτίων καταδίκης τῆς ... "λεσβιακῆς δυσμουσίας"»– ἀνακοίνωσή μου στὸ συνέδριο *Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων. 150 χρόνια ἀπὸ τὴν κοίμησή του (1857-2007). (Τσαριτσάνη, 21-23 Σεπτεμβρίου 2007)* [ὑπὸ δημοσίευση στὰ Πρακτικὰ τοῦ συνεδρίου]: *«Καὶ σ' ἐκείνη τὴν περίπτωση* [sc. τῆς γνωστῆς διαμάχης μεταξὺ τοῦ Ζαφείριου Ζαφειρόπουλου καὶ τοῦ Γεωργίου Λεσβίου], *οἱ ἀντεγκλήσεις ἐπικεντρώνονταν στὶς ἀπὸ τὴ διδασκαλία τῆς ψαλτικῆς ἐξασφαλιζόμενες ἀντίστοιχες προσόδους τῶν δύο μουσικοδιδασκάλων. Ζαφείριος καὶ Λέσβιος γνωρίζονταν παλαιόθεν· ἡ μουσικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ πορεία τους εἶχε ἀρκετὰ κοινὰ στοιχεῖα. Αὐτὸ ποὺ δὲν ἔχει ὡς τώρα ἐπισημανθεῖ εἶναι ὅτι ἡ δραστηριότητα ἀμφοτέρων πρέπει κάποια στιγμὴ νὰ ἔφτασε σὲ ἕνα κρίσιμο σημεῖο "ἐπικίνδυνης" ἐπικάλυψης· στὴν ἴδια περιοχὴ ποὺ δραστηριοποιήθηκε διδακτικὰ ὁ Ζαφείριος (Ἀργοσαρωνικός, Ναύπλιο, Ἀθήνα) ἐθήτευε καὶ ὁ Λέσβιος καὶ τὰ (ὁμοειδῆ) ἐπιτηδεύματά τους ἀναπόφευκτα "συγκρούστηκαν". Διαβάζοντας τὶς αἰτιάσεις τοῦ Ζαφείριου πρὸς τὸν Λέσβιο [στὸ βιβλίδιο τοῦ πρώτου· Ὁ Γ. Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα (1842)] δὲν μποροῦμε νὰ μὴ σταθοῦμε ἰδιαίτερα σ' ὅσα (ἀνήσυχος) ἐπεσήμαινε ὁ ἐν λόγῳ μουσικοδιδάσκαλος σχετικὰ μὲ τοὺς μαθητὲς τοῦ "ἀντιπάλου" του: "Ἀλλὰ τί πρῶτον καὶ τί ὕστερον νὰ ἐλεεινολογήσῃ τις ἐκ τοῦ ἐλεεινοῦ καὶ τερατώδους συστήματός του; Τὴν παχυλὴν ἀμάθειαν καὶ πλάνην τοῦ ἐφευρετοῦ, ἢ τὸν ὄγκον τῶν μεγαλοῤῥημοσυνῶν του; Ἐν τῇ Ἀγγελίᾳ του ὁ μουσικὸς λέγει, "χάρις εἰς πολλοὺς μαθητὰς τῆς μεθόδου μας, καὶ εἰς πολλοὺς μάλιστα πρότερον εἰς ἡμᾶς ἐναντίους κ.τ.λ." [...] Δὲν μᾶς ἀναφέρει δὲ ἕνα ἐξ αὐτῶν ὅς τις παρεδέχθη τὰς μωρολογίας τῆς ψευδομεθόδου του διὰ νὰ τὸν γνωρίσωμεν καὶ ἡμεῖς; λέγει ὅτι, "ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ ἐτελειοποιήθησαν μαθηταὶ ἀρχάριοι κ.τ.λ.". Ἀλλὰ δὲν μᾶς ὀνομάζει τινὰς κἂν τούτων, διὰ νὰ γνωρισθῇ τὸ δέντρον ἐκ τοῦ καρποῦ, ὁ ἐφευρετὴς ἐκ τῶν πραγματικῶν προόδων, καὶ ἡ τῆς νέας Γραφικῆς μουσικῆς ἐφεύρευσις ἐκ τῶν τερατωδῶν καὶ γελοίων σημείων;". Στὴν ἀντίστοιχη "ἀπάντησή" του ὁ Λέσβιος "χτυπᾶ" τὸν Ζαφείριο σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ "εὐαίσθητο σημεῖο": "...πολλοὺς κ. Ζαφείριε, καί τινας ἐκ τῶν μαθητῶν Σου αὐτῶν, ὡς τὸν Οἰκονόμον Κ. Θεόδωρον Σπετζιώτην [...] Λαμβάνω δὲ ὅλον τὸ θάῤῥος νὰ Σὲ εἰπῶ Κύριε Ζαφείριε ὅτι καὶ πολλοί, ἀπὸ τοὺς μαθητάς Σου ἐδιδάχθησαν τὴν μέθοδόν μου, οἵτινες φοβούμενοι τὴν σκληρότητα, τὰς ἐπιπλήξεις καὶ τὰ ἐμπόδιά σου ἤρχοντο κρυφίως τὴν νύκτα πολλάκις καὶ ἐδιδάσκοντο..."»*.

Καὶ μιὰ ἀκροτελεύτια παρατήρηση, τὸ τέταρτο (καὶ τελευταῖο) σημεῖο τοῦ ἐδῶ ἐπιχειρούμενου σχολιασμοῦ μου:

4. Τὸ διφορούμενο μήνυμα συνόλης τῆς μουσικῆς δραστηριότητάς του

Εἶναι ὁπωσδήποτε ἐντυπωσιακὴ ἡ σταδιακὴ (καὶ μεθοδική) μετάλλαξη *Ζαφειρίου τοῦ Σμυρναίου*[27], ἁπλῶς στὸν *Ζαφείριο Ζαφειρόπουλο*[28], κυρίως δὲ στὸν *Ζαφείριο ἐξ Ἀθηνῶν*[29], καὶ πολὺ περισσότερο στὸν *Ζαφείριο τὸν ἐν τῇ Ἑλλάδι*[30]. Ἐννοῶ, βέβαια, ὅτι ἐρχόμενος ἀπὸ τὴν Σμύρνη στὴν Ἀθήνα ὁ Ζαφείριος φαίνεται νὰ ἀλλάζει συνειδητά, προσπαθώντας ἀπὸ καθαρὰ Ἀνατολίτης νὰ γίνει Ἕλληνας καὶ κυρίως Εὐρωπαῖος· καὶ δὲν πρόκειται μόνον γιὰ μιὰ μεταβολὴ τοῦ ὀνόματος [ἐνδεικτικὲς εἶναι ἀναγραφὲς στὰ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς ποὺ τὸν χαρακτηρίζουν *ἀρχιμουσικὸ τῆς Ἑλλάδος κύριο Ζαφείριο Ἀ.*

Δυστυχῶς, δὲν γνωρίζουμε πολλὰ σχετικὰ μὲ τοὺς μαθητὲς τοῦ Ζαφειρίου Ζαφειρόπουλου· ὁ παραπάνω μνημονευθεὶς Θεόδωρος Σπετζιώτης μᾶλλον ἐπικυρώνει τὴν ἐπισημασμένη [βλ. **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Νησιωτικὴ Ἑλλάς [...], ὅ.π.*, σσ. 212-213 (ὑποσημ. 45) καὶ 249· πρβλ. καὶ παραπάνω, ὑποσημ. 16] *«εὐρύτερη διδασκαλικὴ θητεία ἢ μουσικὴ δραστηριοποίησή του στὴν περιοχὴ τοῦ Ἀργοσαρωνικοῦ»*, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ δύο ἄλλους μαθητές του, τὸν Συμεὼν ἱεροδιάκονο τὸν Σπετσιώτη καὶ τὸν Ὑδραῖο Γεώργιο παπᾶ Ἰωάννου Μᾶνο [γιὰ τὸν τελευταῖο βλ. καὶ **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, «Ἡ ψαλτικὴ παράδοση τῆς νήσου Ὕδρας. Α΄. Ὑδραῖοι κωδικογράφοι, μελουργοὶ καὶ ψάλτες», *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν* ΛΒ΄ (1998-2000), σσ. 183-187, 190]. Ὁ **Γ. Ἰ. Παπαδόπουλος**, *Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς παρ' ἡμῖν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς [...], ὅ.π.*, σ. 451, ὑποσημ. 1275, ἐπισημαίνει ἕνα ἀκόμη μαθητή του, τὸν Ἀδαμάντιο Ἰωαννίδη. Σημειωτέον, ἐπίσης, ὅτι καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Κωνσταντίνου Πελοποννήσιος ἀφιερώνει μουσικὸ πόνημά του [: *Ἀκολουθία νεκρώσιμος, περιέχουσα ἅπασαν τὴν νεκρώσιμον ἀκολουθίαν, εἰς ἣν προσετέθησαν Τὸν ἥλιον κρύψαντα καὶ τὸ Ἀναστάσεως ἡμέρα, ἐρρανισθεῖσα καὶ κατ' ἔννοιαν ἐπιδιορθωθεῖσα παρὰ Ἀλεξάνδρου Κωνσταντίνου τοῦ Πελοποννησίου, τύποις ἐκδίδεται δαπάνῃ αὐτοῦ τε καὶ τοῦ μουσικολογιωτάτου κυρίου Παναγιώτου Ἀναγνωστοπούλου τοῦ Πελοποννησίου, Ἀθήνησι, τύποις Φ. Καραμπίνη καὶ Κ. Βάφα (παρὰ τῇ ὁδῷ Βύσση, ἀριθ. 301) 1853*] *«τῷ Ζ. Ζαφειροπούλῳ»* [βλ. καὶ **Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου**, *Βιβλιογραφία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Περίοδος Α΄ (1820-1899)*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 108-109, ἀριθμ. 63], γεγονὸς στὸ ὁποῖο ὑποκρύπτεται, ἐνδεχομένως, κάποια ἀνάλογη σχέση του μὲ τὸν Ζαφείριο.

27. Βλ. ἐνδεικτικά: Ἰβήρων 2004, φ. 182r (αὐτόγραφη μαρτυρία). Πρ. Ἡλιοὺ 607, φφ. 182r, 184v. Πρ. Ἡλιοὺ 606, φ. 68v. Πρ. Ἡλιοὺ 599, φ. 35r. Πρ. Ἡλιοὺ 724, φ. 40r.

28. Βλ. ἐνδεικτικά: Παντελεήμονος 1021, φ. 94v. Καρακάλλου 222, φ. 75r. Πρ. Ἡλιοὺ 724, φ. 37r.

29. Βλ. ἐνδεικτικά: Κουτλουμουσίου 593, φ. 29v. Δοχειαρίου 1463, φ. 366r. Σταυρονικήτα 242, φ. 27r.

30. Βλ. ἐνδεικτικά: Διονυσίου 695, σ. 100. Διονυσίου 825 (Συλλογὴ ἐντύπων 3), σ. 174.

Ζαφειρόπουλο[31] *ἢ διδάσκαλο τῆς ἐν τῷ βασιλικῷ Διδασκαλείῳ παραδιδομένης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κύριο Ζαφείριο Ζαφειρόπουλο*[32]], ἀλλὰ καὶ γιὰ μιὰ διαφοροποίηση στὶς ψαλτικὲς συνήθειές του, πρᾶγμα ποὺ ἀποτυπώνεται εὐκρινῶς στὰ μελοποιήματά του[33].

Αὐτὴ ἡ ἐμφανὴς ἀπέκδυση τοῦ «ἀνατολικοῦ χιτώνα» καὶ ἡ ἀντί τούτου ἔνδυση τοῦ «εὐρωπαϊκοῦ μανδύα», ὅπως ἐμφαίνεται τόσο στὸ ἐπιφανειακὸ ὀνοματολογικό, ὅσο καὶ στὸ οὐσιαστικότερο μελοποιητικὸ ἐπίπεδο, ἀποτελεῖ ἴσως μιὰν ἀπὸ τὶς σημαντικότερες εὐκαιρίες ποὺ παρέχει τὸ συγκεκριμένο

---

31. Βλ. Παντελεήμονος 1021, φ. 87r.

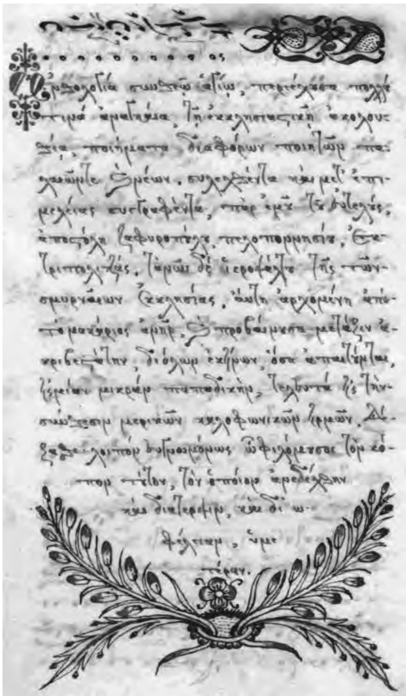
32. Βλ. Καρακάλλου 240, φ. 298r. Δοχειαρίου 1247, φ. 413r.

33. Γιὰ τοῦ λόγου τὸ ἀληθές, παραθέτω ἐνδεικτικὰ στὸ τέλος τῆς παρούσας μελέτης τρία μελοποιήματα τοῦ Ζαφειρόπουλου, μέσῳ τῶν ὁποίων κατανοεῖται ἡ παραπάνω ἐπισημαινόμενη μετάλλαξή του· πρόκειται γιὰ τὸ Χερουβικὸ τῆς θείας Λειτουργίας τῶν Προηγιασμένων Τιμίων Δώρων (*Νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν*, μελοποιημένο σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου), ποὺ παρατίθεται πανομοιότυπα ἀπὸ τὸν κώδικα Πρ. Ἠλιοὺ 607, φφ. 182r-183r [= **εἰκόνα 5**], γιὰ τὸ ἐπίσης μελοποιημένο σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ πρώτου δεκαπεντασύλλαβο θεοτοκίο μάθημα (*Ὦ δέσποινα, πανύμνητε καὶ μῆτερ τοῦ ἐλέους/ ἴδε δακρύων σταλαγμὸν καὶ στεναγμοῦ καρδίας/ καὶ λύτρωσαι τοὺς δούλους σου βασάνων αἰωνίων*), ποὺ παρατίθεται πανομοιότυπα ἀπὸ τὴν ἔκδοση *Νέον ταμεῖον μουσικῆς Ἀνθολογίας, περιέχον Ἀναστασιματάριον ὅλου τοῦ ἐνιαυτοῦ, τὰ δοξαστικὰ τῶν αἴνων καὶ μέρος ἑσπερινοῦ, ἀργοσυντόμους καταβασίας τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν ἑσπερινοῦ, ὄρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, Προηγιασμένων, Ἐγκωμίων Ἐπιταφίου, τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, καλοφωνικῶν εἱρμῶν, μέρος θεωρητικοῦ καί τινων ἀρίστων ἀνεκδότων εἰσέτι μαθημάτων τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων Ζαφειρίου καὶ Ταπεινοῦ, ἐπεξεργασθὲν ἤδη καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον ὑπὸ Γεωργίου Μ. Χαλιορῆ, μουσικοδιδασκάλου ἐξ Ὕδρας, συνδρομῇ φιλοτίμῳ τῶν ἐξ Ὕδρας φιλομούσων Μιχαὴλ Σακελλαρίου προσκυνητοῦ καὶ Γεωρ. Βλαστοῦ, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδίδοται εἰς τόμους τρεῖς, μετὰ πολλῶν νεωστὶ μελοποιηθέντων μαθημάτων παρὰ τοῦ ἰδίου ἐκδότου, ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος*, τόμος πρῶτος, ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον καὶ βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου, παρὰ τῷ ναῷ τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 1890, σσ. 234-245 [= **εἰκόνα 6**] καὶ γιὰ τὸν *Παρακλητικὸν πρὸς Θεὸν ὕμνον, ψαλλόμενον εἰς ὑποδοχὴν βασιλέως καὶ εἰς βασιλικὰς ἑορτάς* (*Ὁ Θεός, τὸ κρῖμά σου τῷ βασιλεῖ δός*, μελοποιημένο σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ τετάρτου), ποὺ παρατίθεται πανομοιότυπα ἀπὸ τὴν ἔκδοση *Μουσικὸν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», περιέχον ἐκλεκτὰ ἀνέκδοτα μουσικὰ μαθήματα ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ λειτουργίας, τῶν δοκιμωτέρων ἀρχαίων τε καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων, ἔτι δὲ καὶ δημώδη ᾄσματα, ἐκδίδοται ἐπιμελείᾳ τῶν κκ. Γερμανοῦ Κυριαζῆ, Ἰωάννου Θ. Τσώκλη καὶ Παναγ. Τζαννέα*, ἔτος Α΄, ἐν Ἀθήναις 1901, σσ. 72-76 [= **εἰκόνα 7**]. Ὅπως προκύπτει, πασιφανῶς, ἀπὸ τὴν κατάστρωση τοῦ μέλους συντριῶν τῶν μελοποιημάτων, τὸ πρῶτο εἶναι σαφῶς ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς κωνσταντινοπολιτικῆς μουσικῆς παράδοσης, τὸ δεύτερο παραπέμπει περισσότερο στὴ σμυρναϊκὴ μουσικὴ σχολή, ἐνῶ τὸ τρίτο ἀποτελεῖ, ἀναμφίβολα, δεῖγμα τοῦ καινοφανοῦς (καὶ τότε διαμορφούμενου) ἀθηναϊκοῦ ψαλτικοῦ ὕφους.

ἱστορικὸ πρόσωπο γιὰ πολυποίκιλο σχολιασμό. Στὸ φαινομενικῶς διπρόσωπον τοῦ Ζαφειρίου ἀναδεικνύεται (πέρα ἀπὸ μιὰν προσωπικὴ τάση) ἡ προαιώνια πάλη ἀνατολῆς-δύσης, ἐπαρχιωτισμοῦ-κοσμοπολιτισμοῦ, σκοταδισμοῦ-διαφωτισμοῦ, μὲ ἄλλα λόγια σύνολη ἡ τότε διαμορφούμενη κοινωνικοπολιτικὴ κατάσταση. Οἱ περαιτέρω φιλοσοφικὲς διαστάσεις αὐτοῦ τοῦ κοινωνικοῦ καὶ μουσικοῦ δυαλισμοῦ, ποὺ ὑπὸ τὸ φῶς τῆς διαμόρφωσης τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους δημιουργεῖ προοπτικὲς εὐρύτερης ἰδεολογικῆς συζήτησης, εἶναι –πιστεύω– κατανοητές· τὸ φαινόμενο ἀξίζει πλέον νὰ μελετηθεῖ καὶ μέσῳ τῆς μαρτυρίας τῆς μουσικῆς καὶ δὴ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, μιᾶς μαρτυρίας ποὺ μᾶς κομίζει ἐν προκειμένῳ Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος ὁ ποτὲ Σμυρναῖος καὶ κατόπιν Ἀθηναῖος…

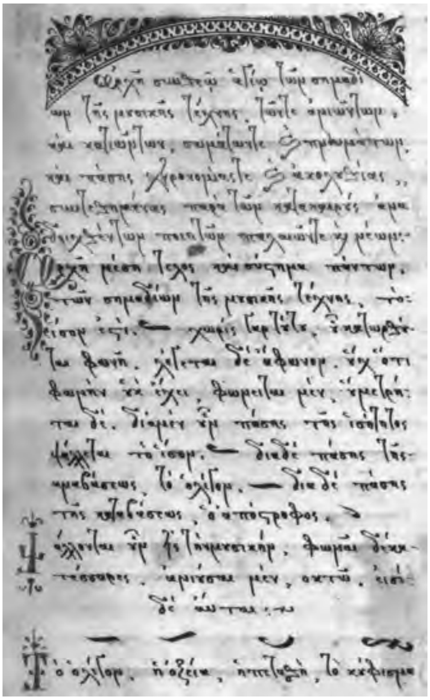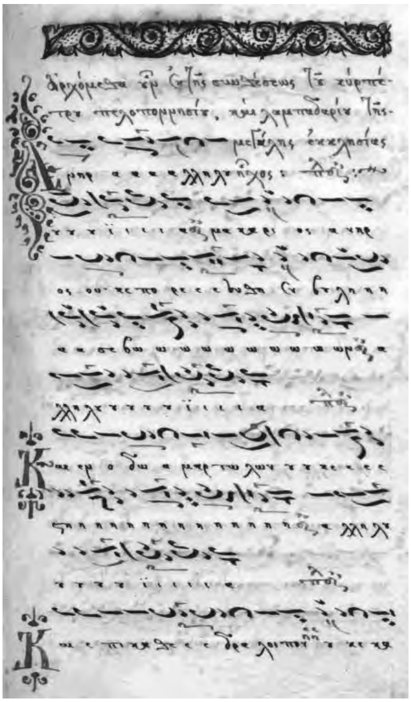


Εἰκ. 1. Αὐτόγραφος Ἀποστόλη Ζαφειρόπουλου κώδικας (ἰδιωτικῆς συλλογῆς) φ. 325ʳ.



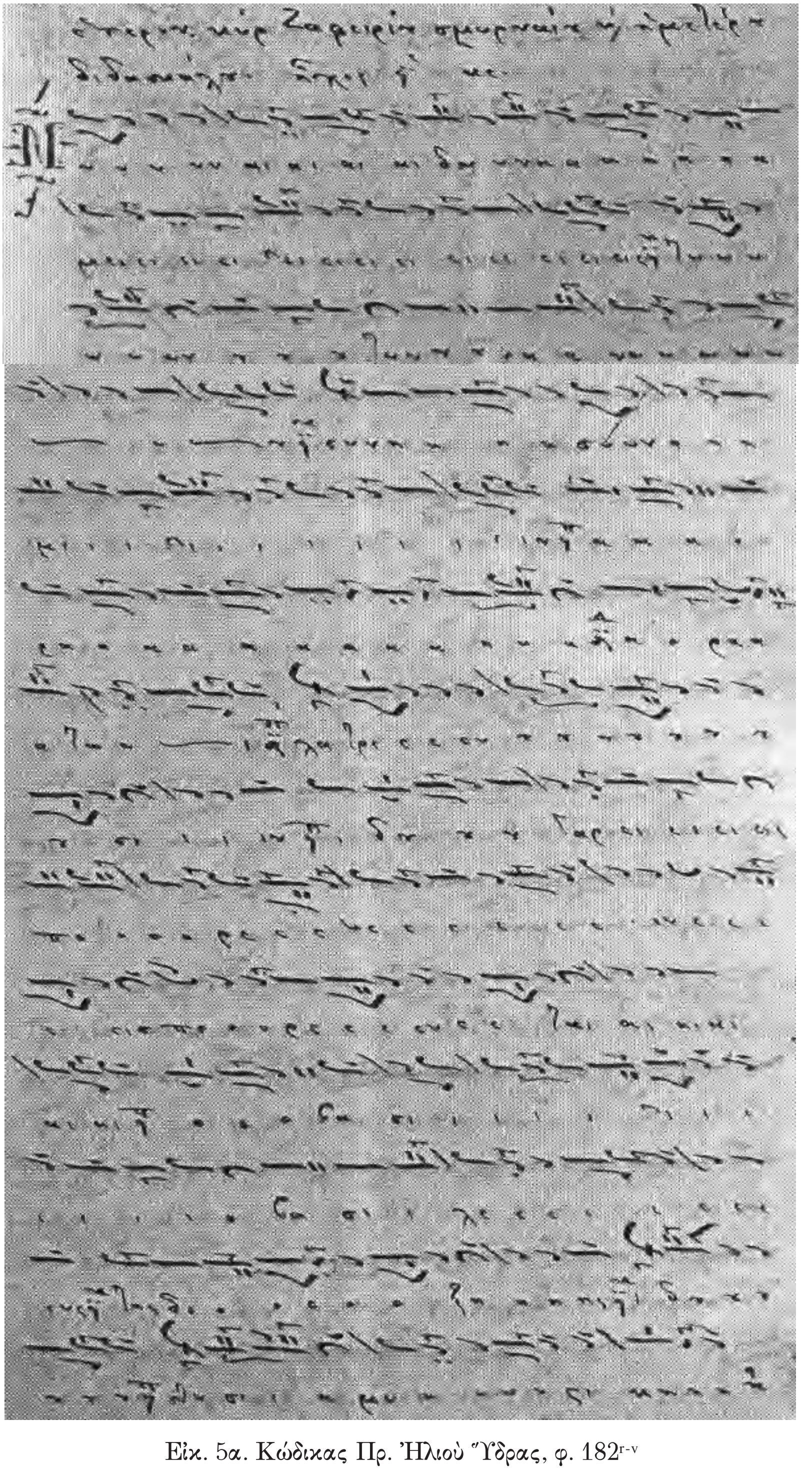
Εἰκ. 2. Αὐτόγραφος Ἀποστόλη Ζαφειρόπουλου κώδικας (ἰδιωτικῆς συλλογῆς) φ. 25ᵛ.

Εἰκ. 3. Αὐτόγραφος Ἀποστόλη Ζαφειρόπουλου κώδικας (ἰδιωτικῆς συλλογῆς) φ. 15ʳ.

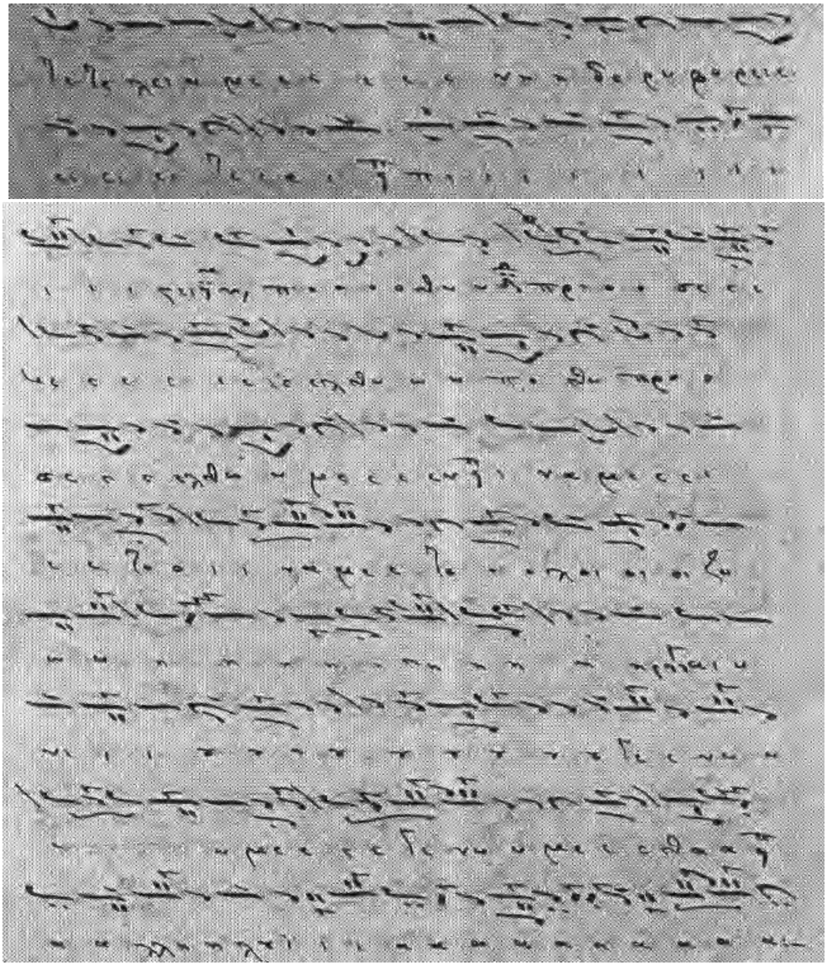




Εἰκ. 4. Αὐτόγραφος Ἀποστόλη Ζαφειρόπουλου κώδικας (ἰδιωτικῆς συλλογῆς) φ. 26ʳ.



Εἰκ. 5α. Κώδικας Πρ. Ἠλιοῦ Ὕδρας, φ. 182r-v

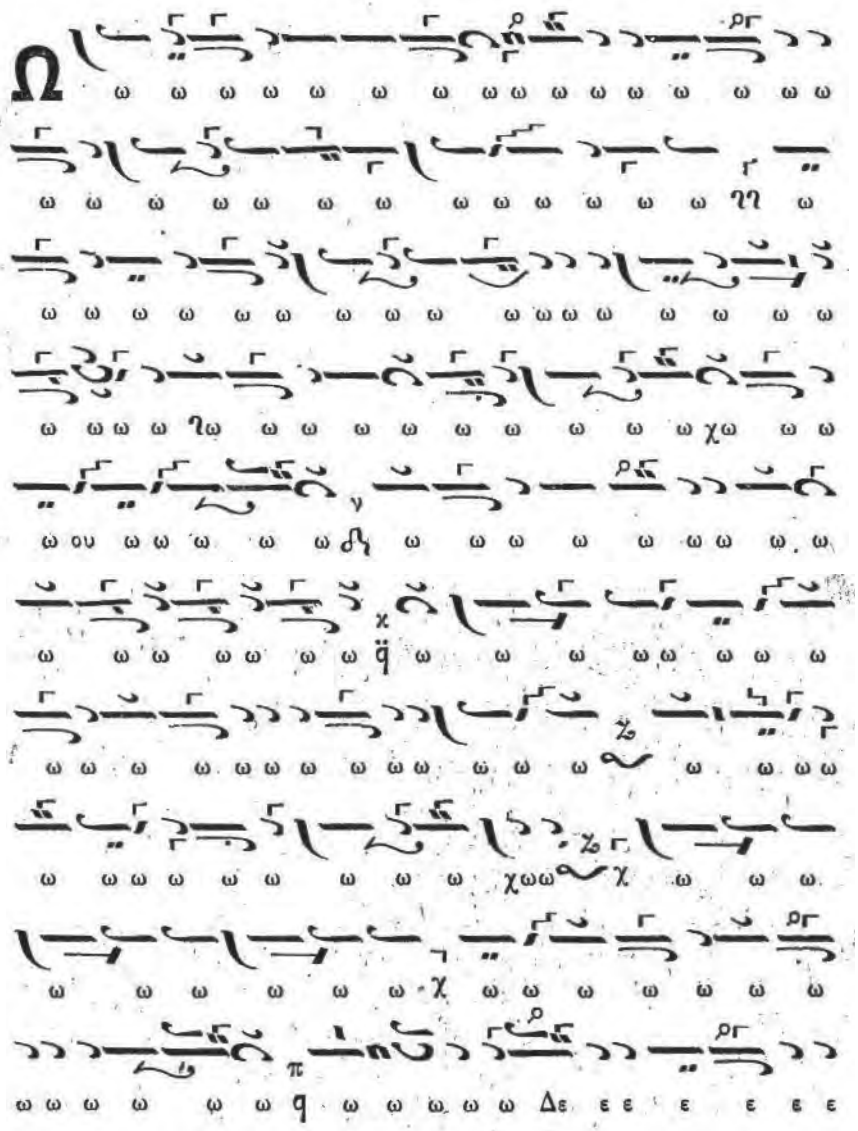


Εἰκ. 5β. Κώδικας Πρ. Ἠλιοὺ Ὕδρας, φφ. 182ᵛ-183ʳ.

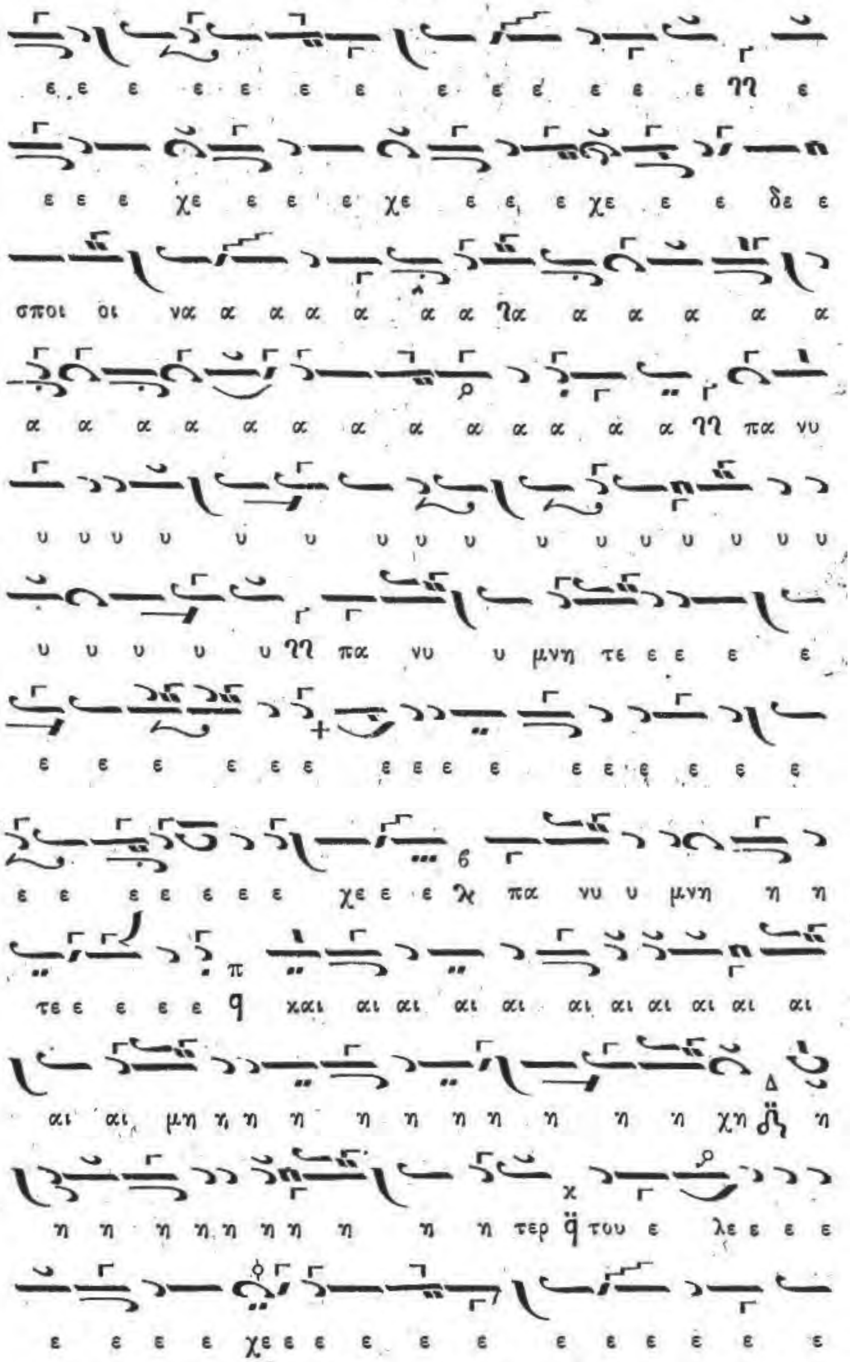
ΜΑΘΗΜΑ ΘΕΟΤΟΚΙΟΝ

ΜΕΛΟΠΟΙΗΘΕΝ ΠΑΡΑ Ζ. ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

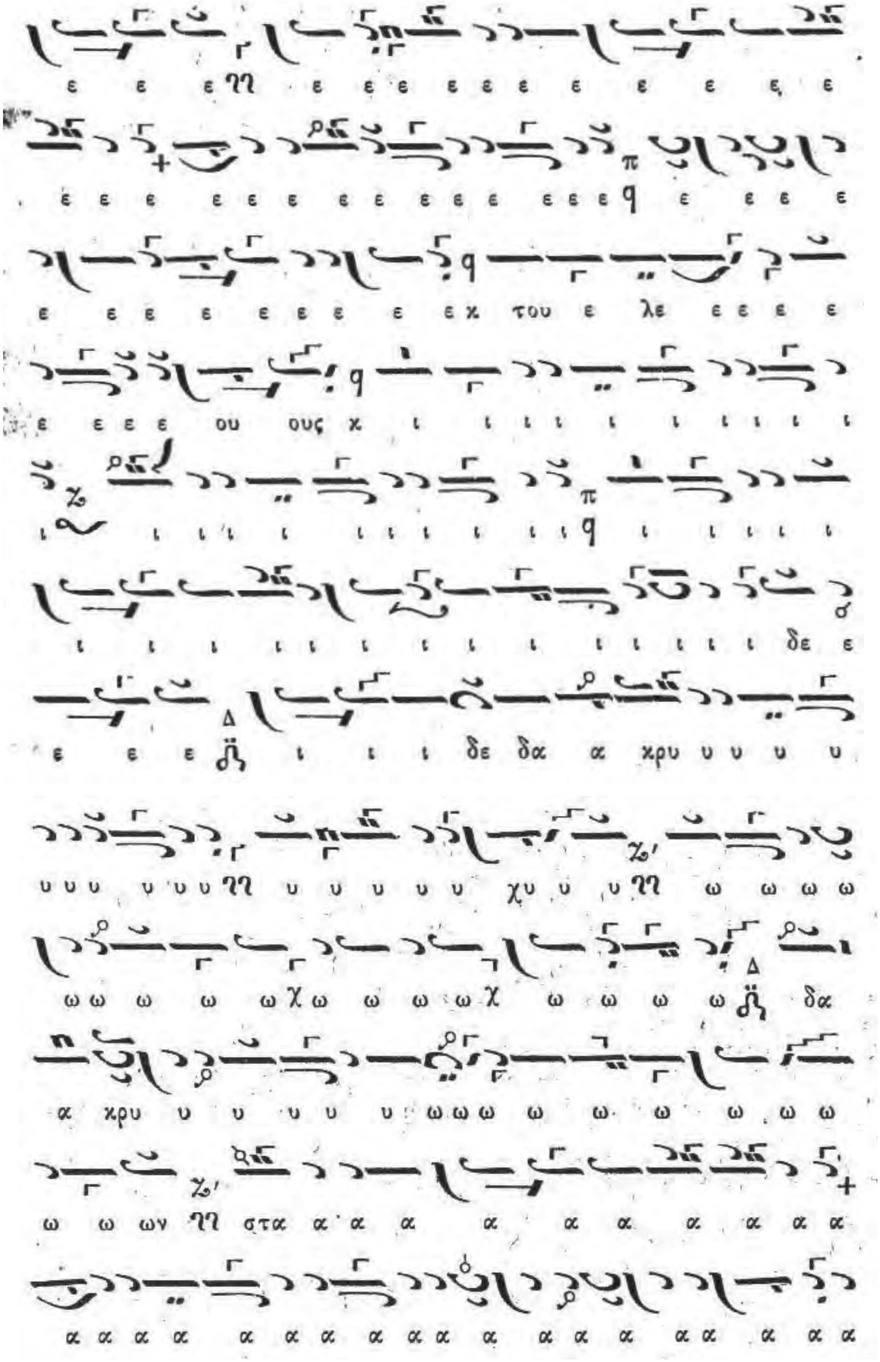
Διὰ τὰς ἀγρυπνίας. Ἦχος λ/π ᾳ̈ Πα.



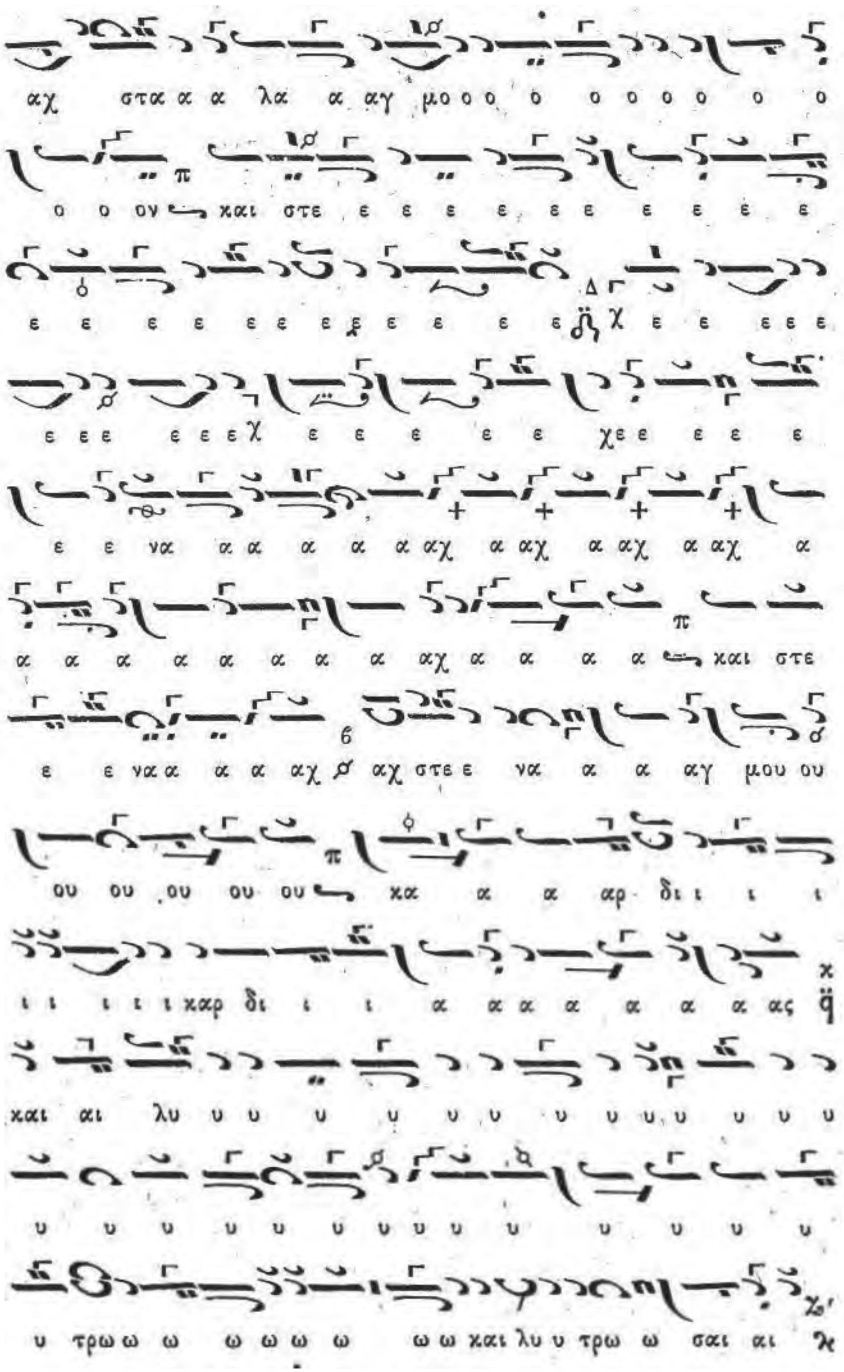
Εἰκ. 6α-ιβ. *Νέον Ταμεῖον Μουσικῆς Ἀνθολογίας* (1890), σσ. 234-245 (ἐδῶ σσ. 234-235).


ε ε ε χε ε ε ε χε ε ε ε χε ε ε δε ε
σποι οι να α α α α α α α α α α α α
α α α α α α α α α α α α α πα νυ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ πα νυ υ μνη τε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε χε ε ε πα νυ υ μνη η η
τε ε ε ε ε και αι αι αι αι αι αι αι αι αι αι
αι αι μη η η η η η η η η η η χη η
η η η η η η η η η η τερ του ε λε ε ε ε
ε ε ε ε χε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

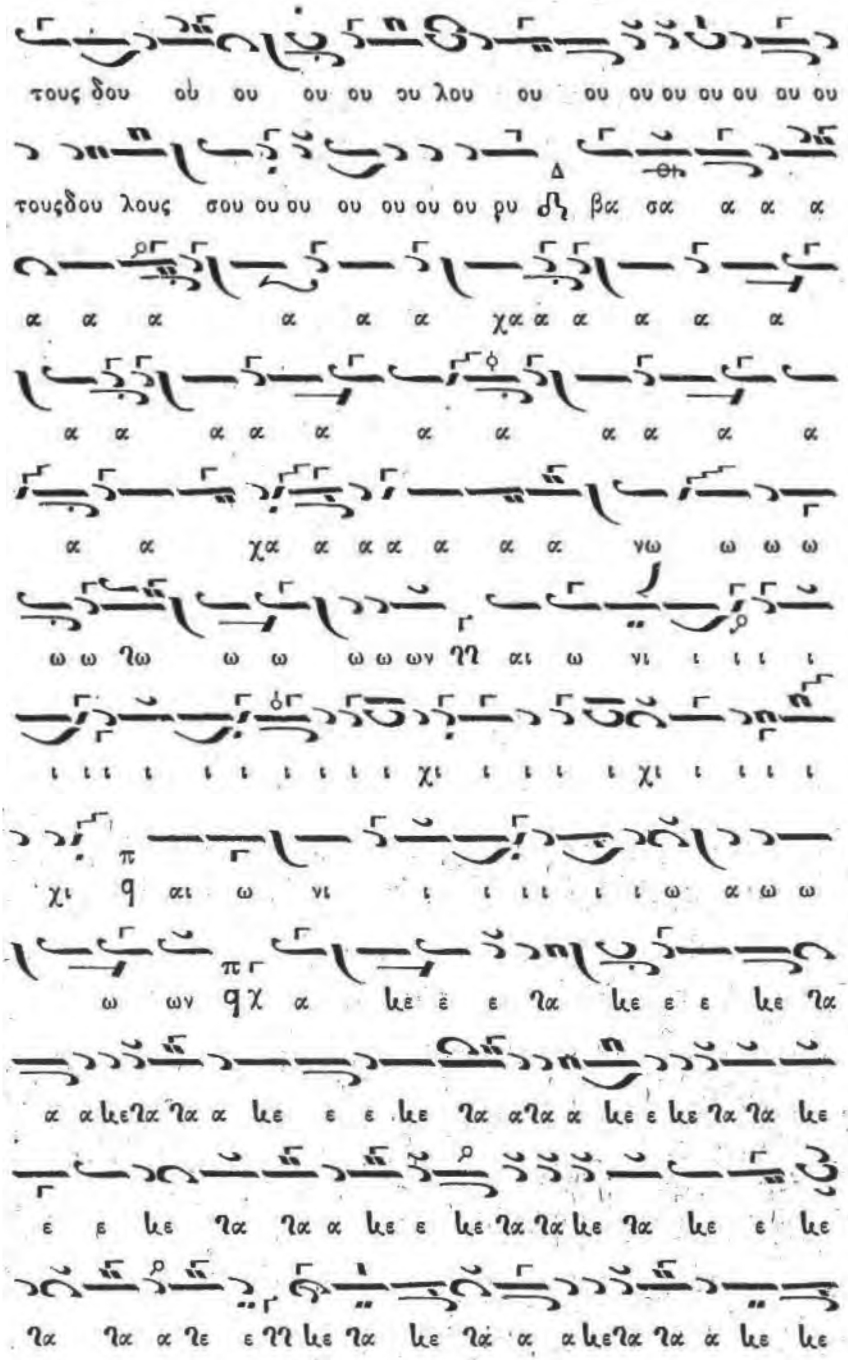
σσ. 235-236


ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χ του ε λε ε ε ε ε
ε ε ε ε ου ους χ ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι δε ε
ε ε ε ι ι ι δε δα α χρυ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ χυ υ υ ω ω ω ω
ω ω ω ω ω χ ω ω ω ω χ ω ω ω ω δα
α χρυ υ υ υ υ υ ω ω ω ω ω ω ω ω ω
ω ω ων στα α α α α α α α α α α
α α α α α α α α α α α α α α α α α α α

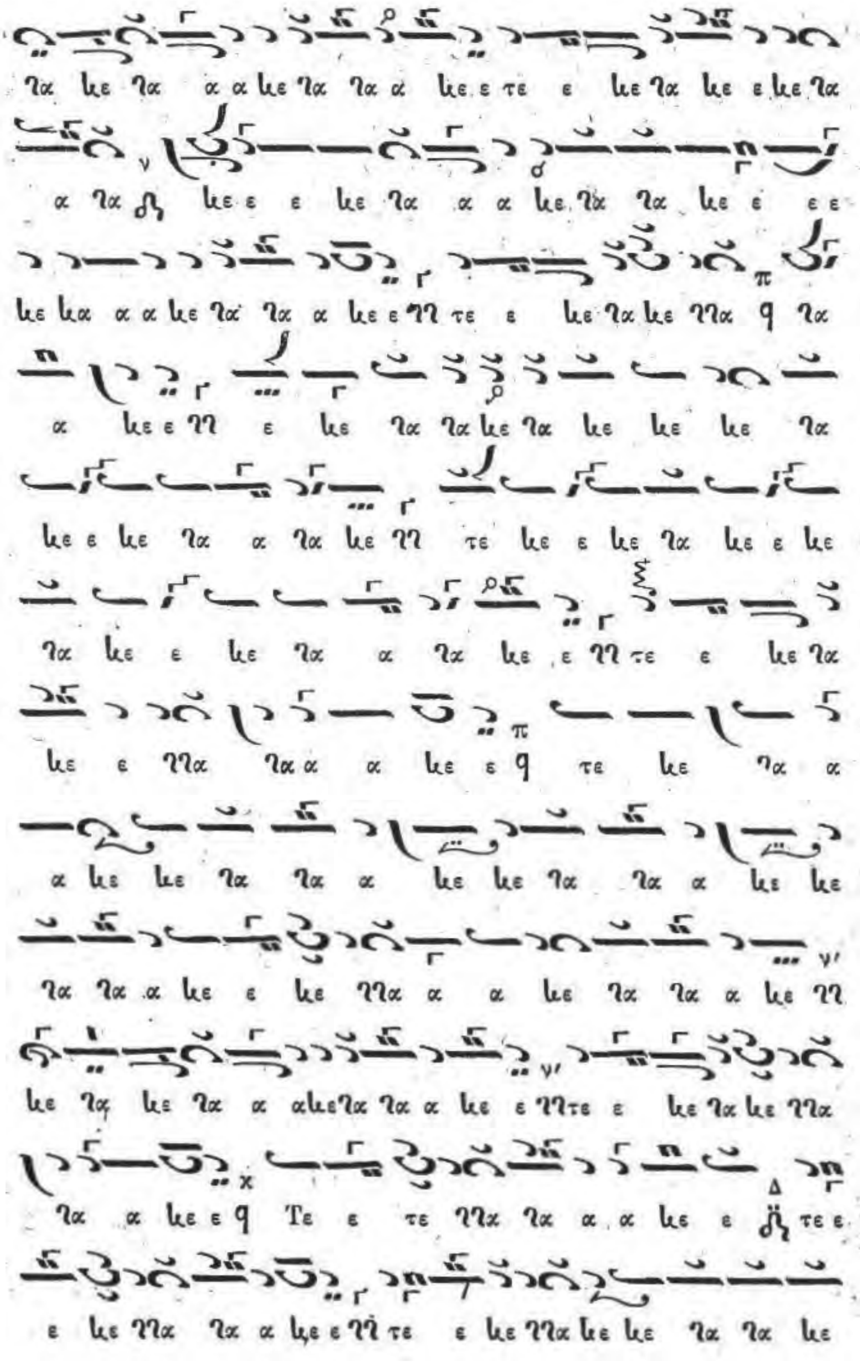
σσ. 236-237


αχ στα α α λα α αγ μο ο ο ο ο ο ο ο ο ο
ο ο ον και στε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε χ ε ε ε ε ε
ε ε ε ε ε ε χ ε ε ε ε ε χ ε ε ε ε ε
ε ε να α α α α α αχ α αχ α αχ α αχ α
α α α α α α α α αχ α α α α και στε
ε ε να α α α αχ αχ στε ε να α α αγ μου ου
ου ου ου ου ου κα α α αρ δι ι ι ι
ι ι ι ι ι καρ δι ι ι α α α α α α α ας
και αι λυ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ
υ τρω ω ω ω ω ω ω ω ω και λυ υ τρω ω σαι αι
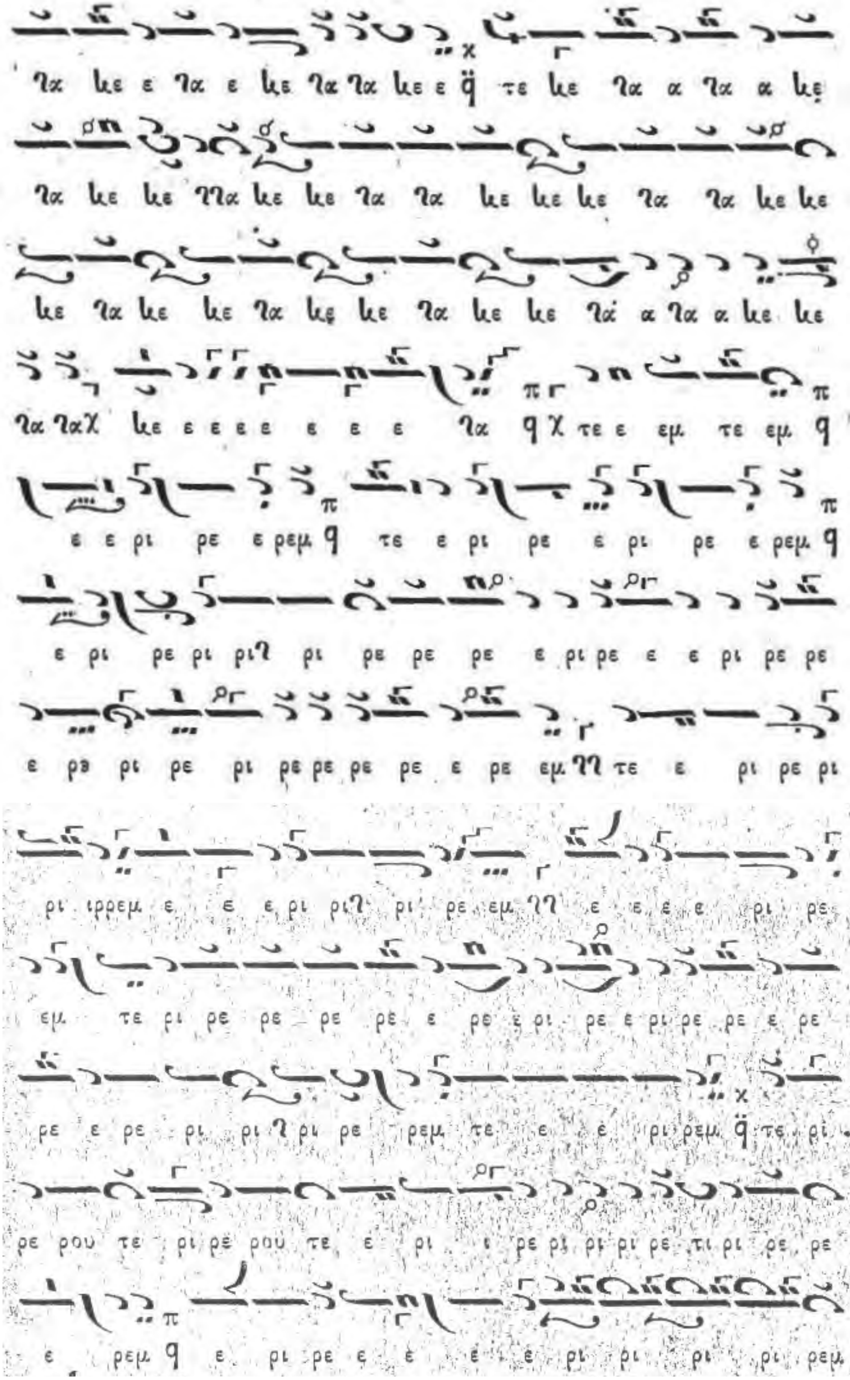
σσ. 237-238


τους δου ού ου ου ου ου λου ου ου ου ου ου ου ου ου
τουςδου λους σου ου ου ου ου ου ου ρυ βα σα α α α
α α α α α α χα α α α α α
α α α α α α α α α α α
α α χα α α α α α α νω ω ω ω
ω ω ω ω ω ω ω ων αι ω νι ι ι ι ι
ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι χι ι ι ι ι χι ι ι ι ι
χι αι ω νι ι ι ι ι ι ι ω α ω ω
ω ων χ α κε ε ε α κε ε ε κε α
α α κε α α α κε ε ε κε α α α α κε ε κε α α κε
ε ε κε α α α κε ε κε α α κε α κε ε κε
α α α ε ε κε α κε α α α κε α α α κε κε

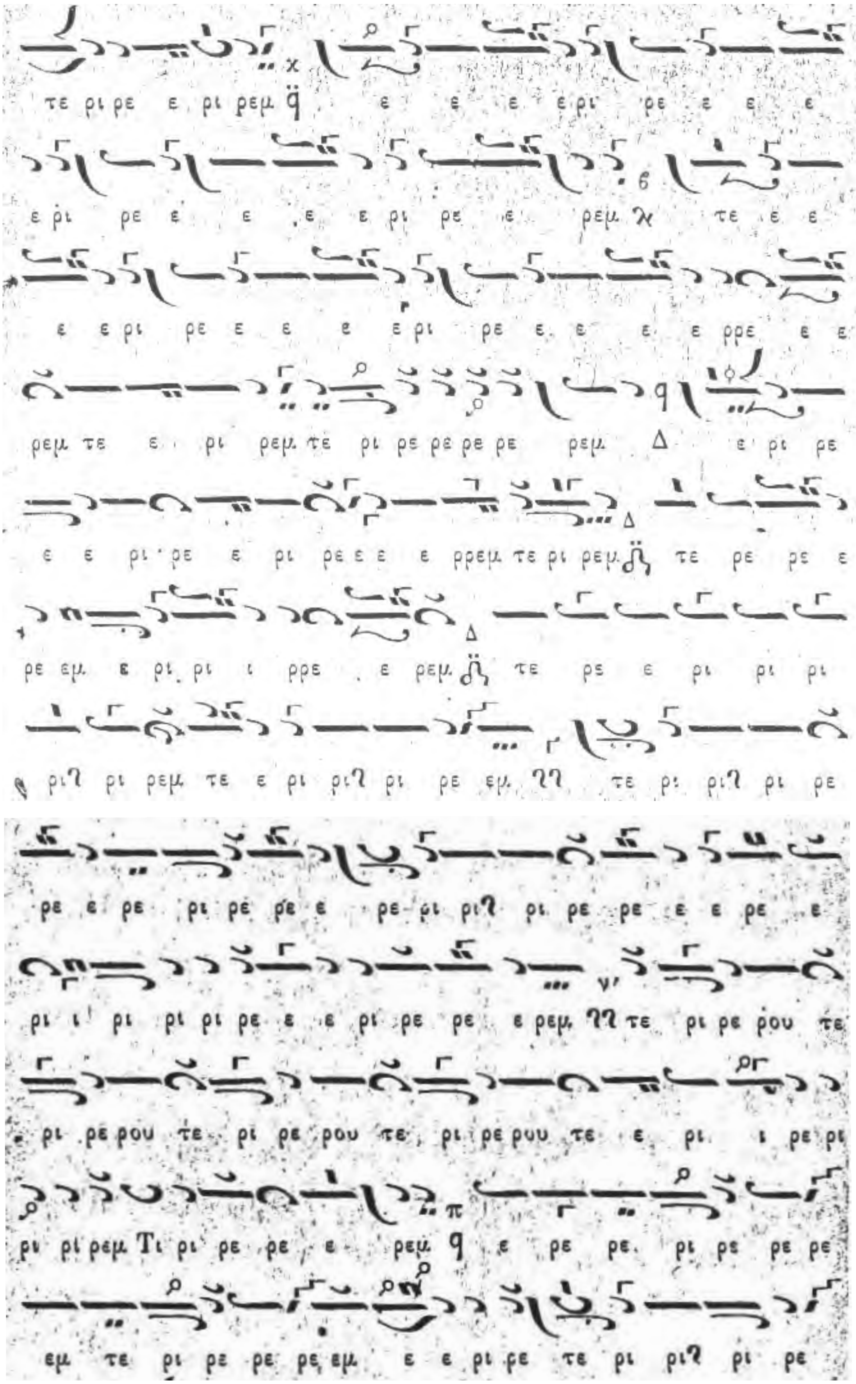
σσ. 238-239



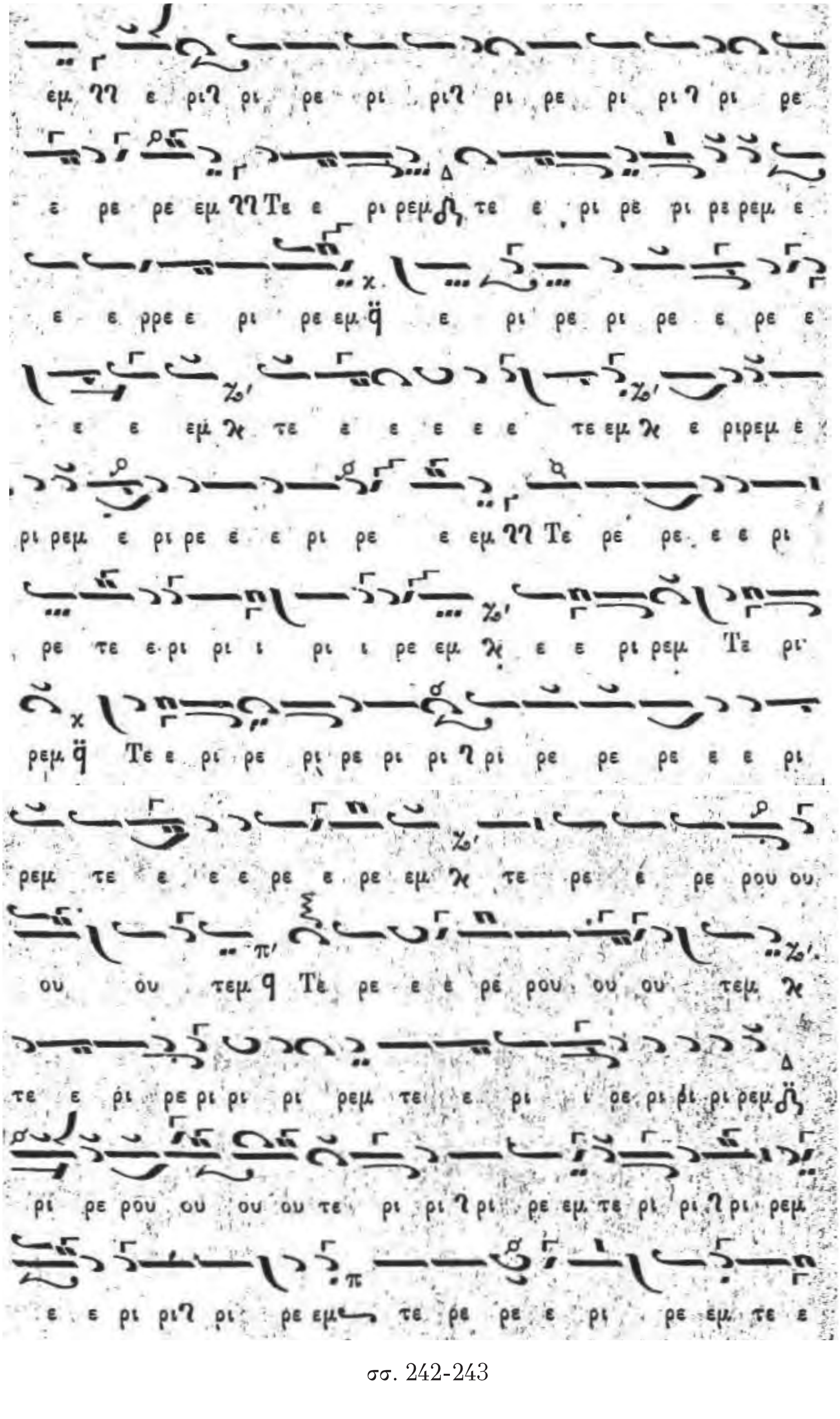
σσ. 239-240


γα κε ε γα ε κε γα γα κε ε q τε κε γα α γα α κε
γα κε κε γγα κε κε γα γα κε κε κε γα γα κε κε
κε γα κε κε γα κε κε γα κε κε γα α γα α κε κε
γα γαχ κε ε ε ε ε ε ε ε γα q χ τε ε εμ τε εμ q
ε ε ρι ρε ε ρεμ q τε ε ρι ρε ε ρι ρε ε ρεμ q
ε ρι ρε ρι ριγ ρι ρε ρε ρε ε ρι ρε ε ε ρι ρε ρε
ε ρε ρι ρε ρι ρε ρε ρε ρε ε ρε εμ γγ τε ε ρι ρε ρι
ρι ιρρεμ ε ε ε ρι ριγ ρι ρε εμ γγ ε ε ε ε ρι ρε
εμ τε ρι ρε ρε ρε ρε ε ρε ε ρι ρε ε ρι ρε ρε ε ρε
ρε ε ρε ρι ρι γ ρι ρε ρεμ τε ε ε ρι ρεμ q τε ρι
ρε ρου τε ρι ρε ρου τε ε ρι ι ρε ρι ρι ρι ρε τι ρι ρε ρε
ε ρεμ q ε ρι ρε ε ε ε ε ρι ρι ρι ρι ρεμ

σσ. 240-241


τε ρι ρε ε ρι ρεμ ε ε ε ε ρι ρε ε ε ε
ε ρι ρε ε ε ε ε ρι ρε ε ρεμ τε ε ε
ε ε ρι ρε ε ε ε ε ρι ρε ε ε ε ε ρρε ε ε
ρεμ τε ε ρι ρεμ τε ρι ρε ρε ρε ρε ρεμ ε ρι ρε
ε ε ρι ρε ε ρι ρε ε ε ε ρρεμ τε ρι ρεμ τε ρε ρε ε
ρε εμ ε ρι ρι ι ρρε ε ρεμ τε ρε ε ρι ρι ρι
ρι ρι ρεμ τε ε ρι ρι ρι ρε εμ τε ρι ρι ρι ρε
ρε ε ρε ρι ρε ρε ε ρε ρι ρι ρι ρε ρε ε ε ρε ε
ρι ι ρι ρι ρι ρε ε ε ρι ρε ρε ε ρεμ τε ρι ρε ρου τε
ε ρι ρε ρου τε ρι ρε ρου τε ρι ρε ρου τε ε ρι ι ρε ρι
ρι ρι ρεμ Τι ρι ρε ρε ε ρεμ ε ρε ρε ρι ρε ρε ρε
εμ τε ρι ρε ρε ρε εμ ε ε ρι ρε τε ρι ρι ρι ρε

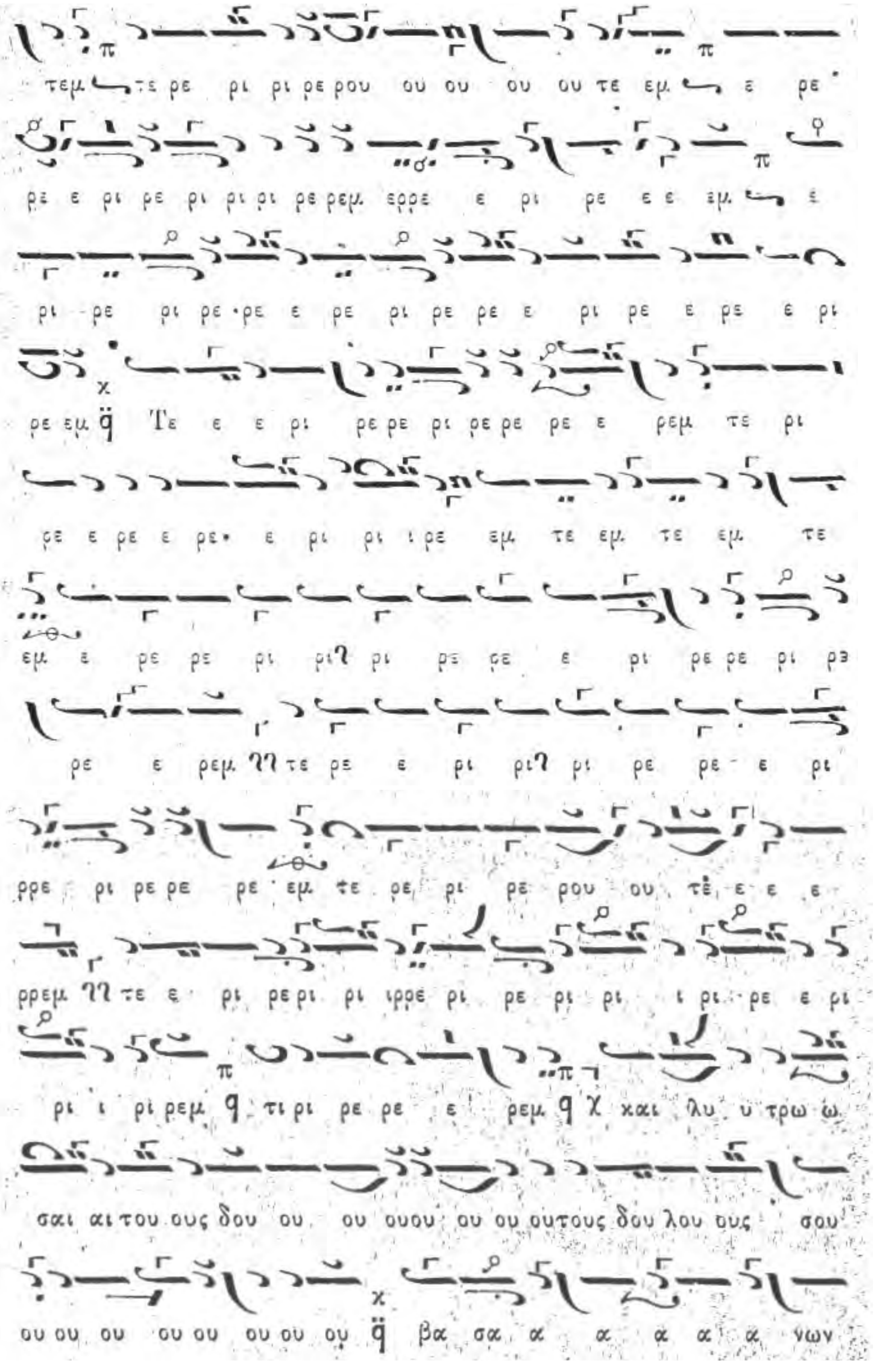
σσ. 241-242


εμ ε ρι ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρι ρι ρι ρε
ε ρε ρε εμ Τε ε ρι ρεμ τε ε ρι ρε ρι ρε ρεμ ε
ε ε ρρε ε ρι ρε εμ ε ρι ρε ρι ρε ε ρε ε
ε ε εμ τε ε ε ε ε ε τε εμ ε ριρεμ ε
ρι ρεμ ε ρι ρε ε ε ρι ρε ε εμ Τε ρε ρε ε ε ρι
ρε τε ε ρι ρι ι ρι ι ρε εμ ε ε ρι ρεμ Τε ρι
ρεμ Τε ε ρι ρε ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρε ρε ε ε ρι
ρεμ τε ε ε ε ρε ε ρε εμ τε ρε ε ρε ρου ου
ου ου τεμ Τε ρε ε ε ρε ρου ου ου τεμ
τε ε ρι ρε ρι ρι ρι ρεμ τε ε ρι ι ρε ρι ρι ρι ρεμ
ρι ρε ρου ου ου ου τε ρι ρι ρι ρε εμ τε ρι ρι ρι ρεμ
ε ε ρι ρι ρι ρε εμ τε ρε ρε ε ρι ρε εμ τε ε

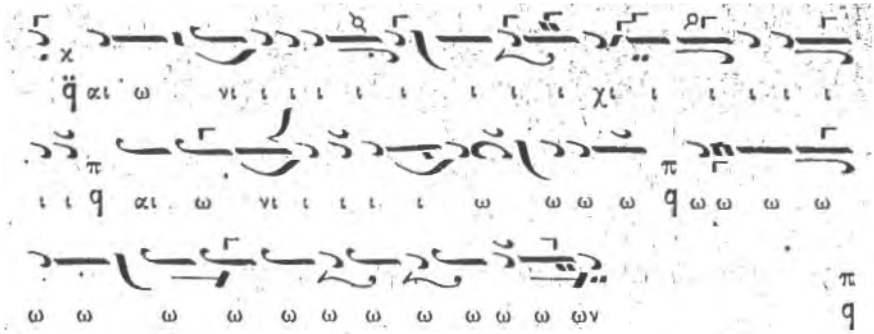
σσ. 242-243


ε ε ρι ρεμ Τε ρε ρε ρε ε ρι ρι ρε ρε ρε ρε ρι ρε
ε ε ρι ρι ρι ρε ε ε ε ρι ρεμ Τε ε ε ρε
ε ρε εμ Τεμ τε ρι ρι ρι ρεμ τε ρι ρι ρι ρεμ
τε ε ρι ρι ρι ρεμ ε ρε ρε ρι ρε τε ε ρι ρεμ
τε ρε ρε ρε ε ρι ρι ρε ε ρι ρεμ τε ε ε τε ε ε τε ε
ε ρι ρε ε ρι ρε ε ρι ρε ε ρι ρε ε τε ρε
ε ρι ρε ε εμ τε ρε ε ρι ρε ε εμ τε ρε ε ε
ρε ρου ου ου τεμ τε ε ρι ρι ρι ρε ρε ε ρε εμ τε
ρε ε ρι ρε ρι ρρε ρι ρι ρι ρε ε ρεμ τε ρε ε
ρε ρε ρι ρρε ρι ρι ρι ρε ε ρεμ τε ρε ε ρε ρουτε
ε ρι ρε ρε ε ρεμ τε ρι ρε ρε ρεμ ε ε ερρεμ
τε ρι ρε ε εμ ε ε ερρεμ τε ρε ρι ρι ρε ρου ου ου

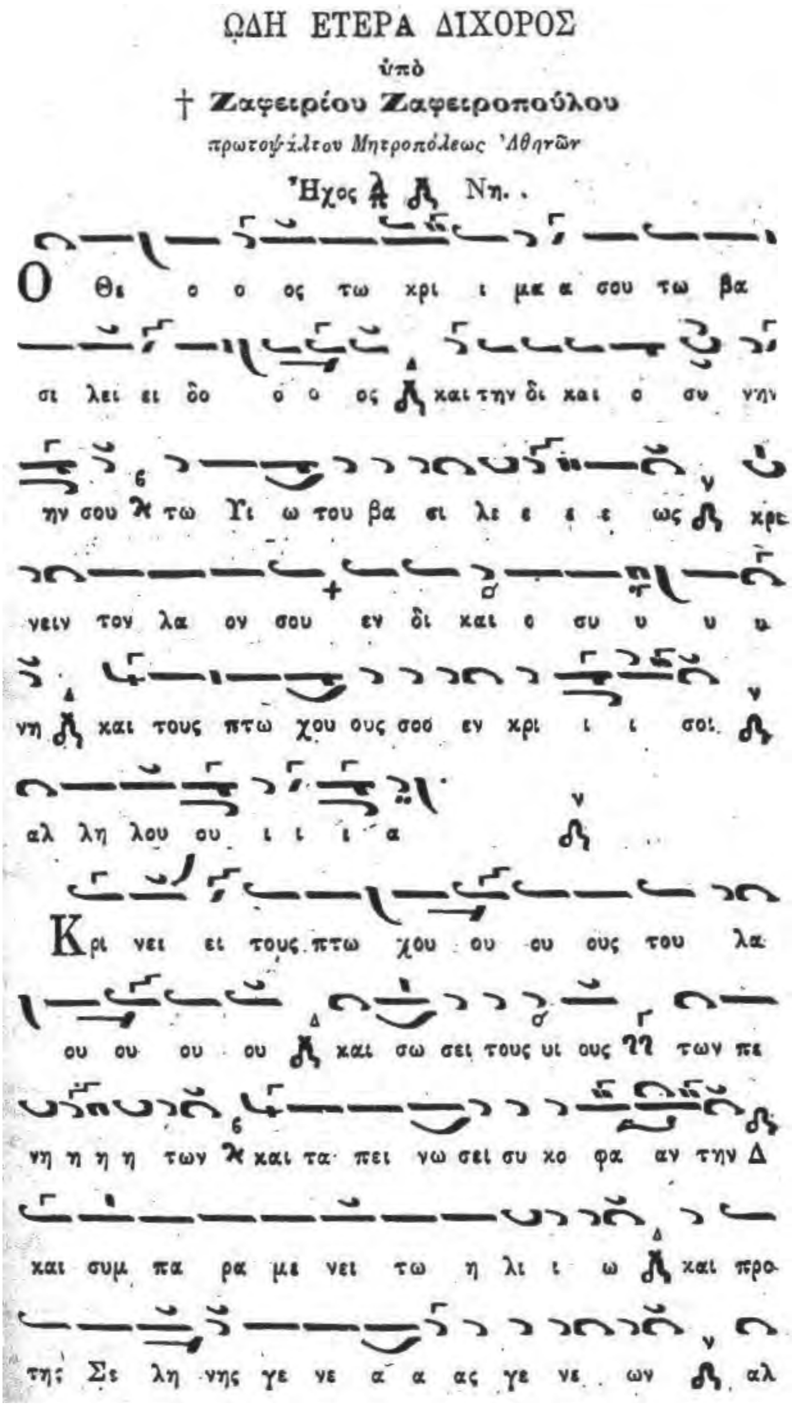
σσ. 243-244


τεμ τε ρε ρι ρι ρε ρου ου ου ου ου τε εμ ε ρε
ρε ε ρι ρε ρι ρι ρι ρε ρεμ ερρε ε ρι ρε ε ε εμ ε
ρι ρε ρι ρε ρε ε ρε ρι ρε ρε ε ρι ρε ε ρε ε ρι
ρε εμ Τε ε ε ρι ρε ρε ρι ρε ρε ρε ε ρεμ τε ρι
ρε ε ρε ε ρε ε ρι ρι ρε εμ τε εμ τε εμ τε
εμ ε ρε ρε ρι ρι ρι ρε ρε ε ρι ρε ρε ρι ρε
ρε ε ρεμ τε ρε ε ρι ρι ρι ρε ρε ε ρι
ρρε ρι ρε ρε ρε εμ τε ρε ρι ρε ρου ου τε ε ε ε
ρρεμ τε ε ρι ρε ρι ρι ιρρε ρι ρε ρι ρι ι ρι ρε ε ρι
ρι ι ρι ρεμ τι ρι ρε ρε ε ρεμ Χ και λυ υ τρω ω
σαι αι του ους δου ου ου ουου ου ου ουτους δου λου ους σου
ου ου ου ου ου ου ου ου βα σα α α α α α νων

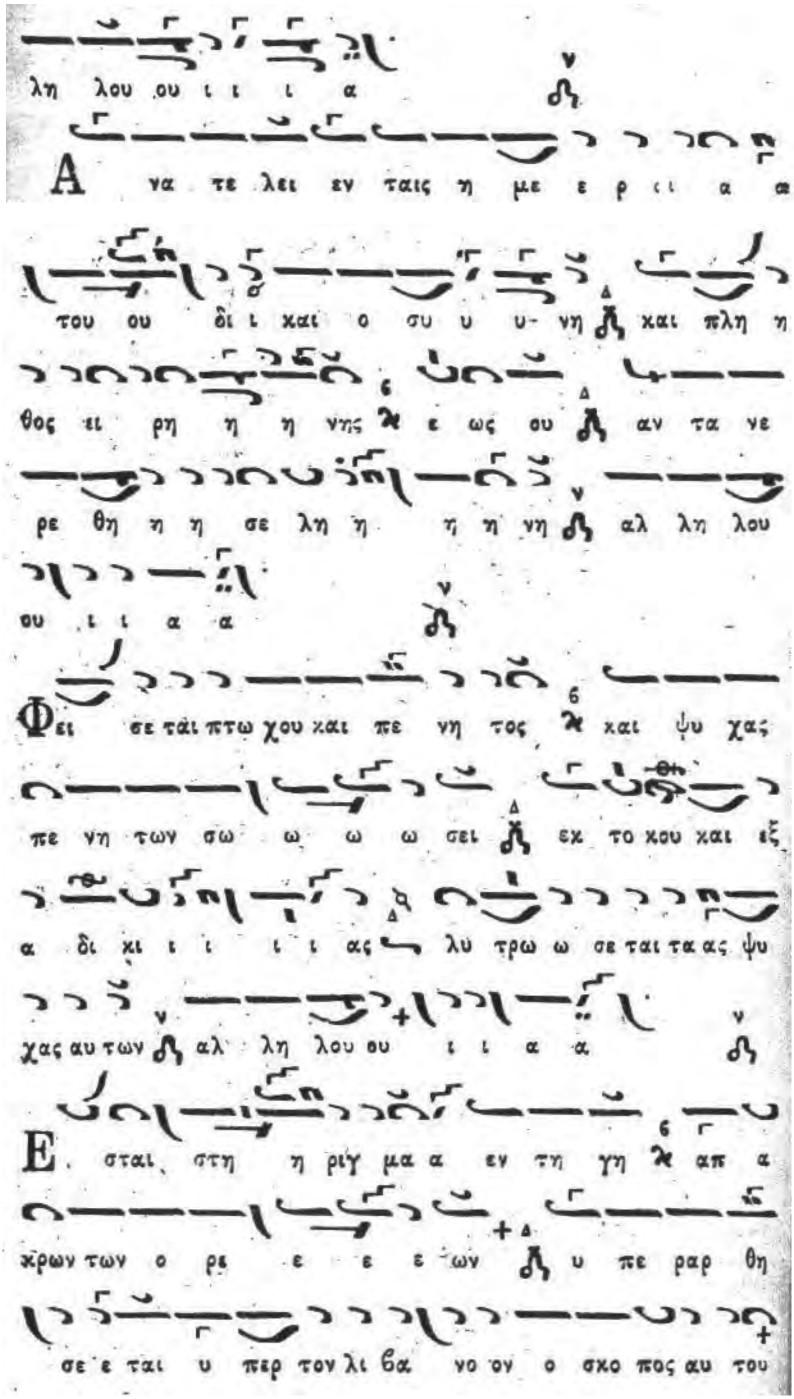
σσ. 244-245



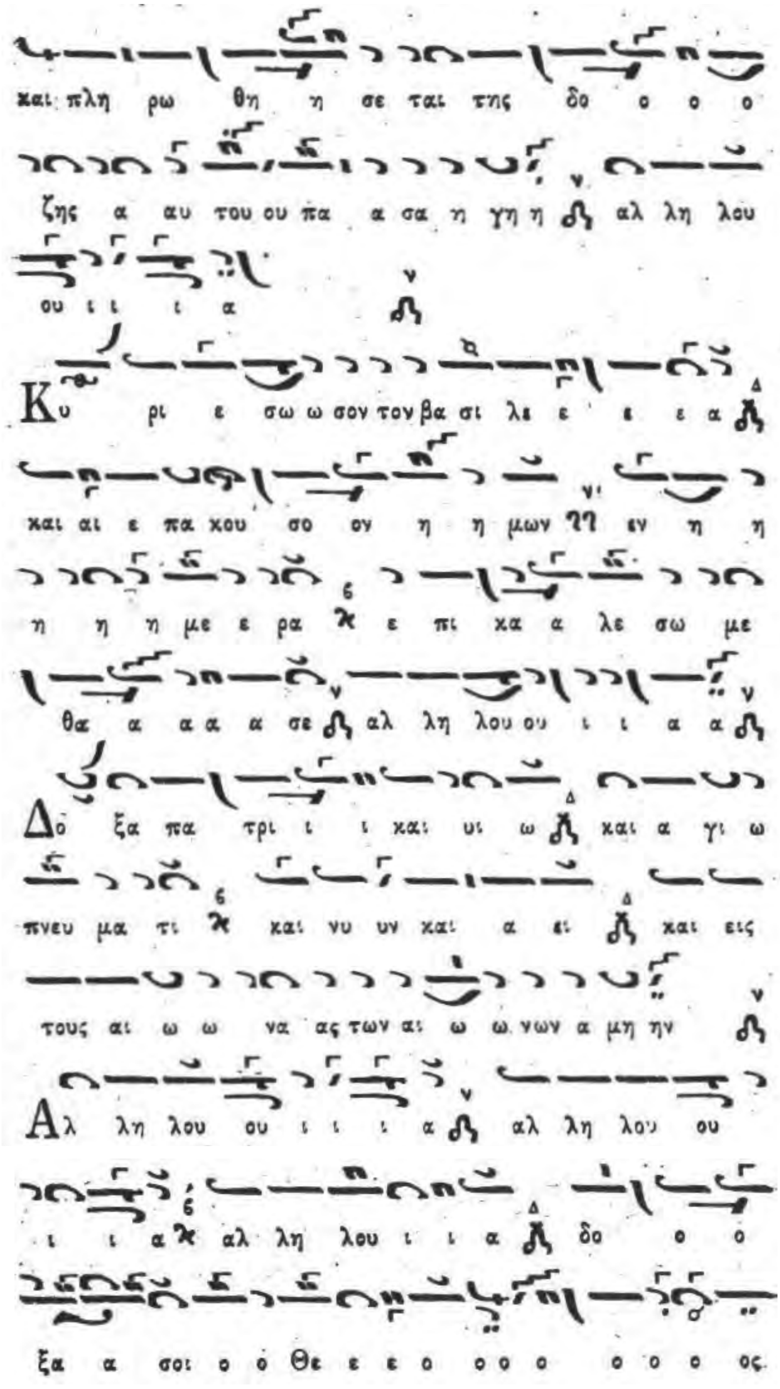
σ. 245



Εικ. 7α-γ. Μουσικὸν Παράρτημα Φόρμιγγος Α′ (1901), σσ. 72-76 (ἐδῶ σσ. 72-73).


λη λου ου ι ι ι α
Α να τε λει εν ταις η με ε ρ ι ι α α
του ου δι ι και ο συ υ υ- νη και πλη η
θος ει ρη η η νης ε ως ου αν τα νε
ρε θη η η σε λη η η η νη αλ λη λου
ου ι ι α α
Φει σε ται πτω χου και πε νη τος και ψυ χας
πε νη των σω ω ω ω σει εκ το κου και εξ
α δι κι ι ι ι ι ας λυ τρω ω σε ται τα ας ψυ
χας αυ των αλ λη λου ου ι ι α α
Ε σται στη η ριγ μα α εν τη γη απ α
κρων των ο ρε ε ε ε ων υ πε ραρ θη
σε ε ται υ περ τον λι βα νο ον ο σκο πος αυ του

σσ. 73-74


και πλη ρω θη η σε ται της δο ο ο ο
ζης α αυ του ου πα α σα η γη η αλ λη λου
ου ι ι ι α
Κυ ρι ε σω ω σον τον βα σι λε ε ε ε α
και αι ε πα κου σο ον η η μων εν η η
η η η με ε ρα ε πι κα α λε σω με
θα α α α α σε αλ λη λου ου ι ι α α
Δο ξα πα τρι ι ι και υι ω και α γι ω
πνευ μα τι και νυ υν και α ει και εις
τους αι ω ω να ας των αι ω ω νων α μη ην
Αλ λη λου ου ι ι ι α αλ λη λου ου
ι ι α αλ λη λου ι ι α δο ο ο
ξα α σοι ο ο Θε ε ε ο ο ο ο ο ο ο ος.

σσ. 75-76

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α΄. ΚΩΔΙΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

- **Κώδικας Ἰβήρων 2004** (Δοξαστάριον Ἰακώβου πρωτοψάλτου, ἔτους 1815). Τὸ κωδικογραφικὸ σημείωμα στὸ φ. 182r: *Χεὶρ Ζαφειρίου Σμυρναίου ͵αωιε΄ ἐν μηνὶ Ἰουλίῳ ιε΄.*

Βλ. σχετικὰ **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Νησιωτικὴ Ἑλλάς. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν χειρογράφων μουσικῶν κωδίκων τῶν ἀποκειμένων ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τῶν ἱερῶν μονῶν, τῶν ἱερῶν ναῶν, ὡς καὶ λοιπῶν συλλογῶν τῆς νησιωτικῆς Ἑλλάδος*, τόμος Α΄, Ὕδρα, Ἀθῆναι 2005, σ. 212 (ὑποσημ. 45).

Β΄. ΜΕΛΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΕΣΠΕΡΙΝΟΥ

- **Ἀναστασιματάριο (τμῆμα)**

Παντελεήμονος 1021 (Ἀνθολογία, 19ου αἰ.), φφ. 87r-96r [: *Αἱ καταβασίαι τοῦ αὐτοῦ ἤχου εἰς ἀργοσύντομον τρόπον, μελουργηθεῖσαι ἐπίσης παρὰ τοῦ αὐτοῦ ἀρχιμουσικοῦ τῆς Ἑλλάδος κυρίου Ζαφειρίου Ἀ. Ζαφειροπούλου· ᾠδὴ α΄, ἦχος βαρὺς Ζω Νεύσει σου πρὸς γεώδει*] καὶ φ. 94v κ.ἑ. [: *Τὰ παρόντα ὡς μὴ μελοποιηθέντα παρὰ τοῦ μακαρίτου διδασκάλου, ἐμελοποιήθησαν παρ' ἐμοῦ Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ἤχου. Εἰς τὸν ὄρθρον, ἦχος βαρύς* (Θεὸς Κύριος, Καθίσματα, Ἀναβαθμοί)]. Πρ. Ἠλιοῦ 726 (Ἀναστασιματάριο-Ἀνθολογία, ἀρχὲς 20οῦ αἰ.), σσ. 84-91 [: Ὁ βαρὺς ἦχος τοῦ Ἀναστασιματαρίου (μελοποιημένος στὴν ἐκδοχὴ τοῦ πεντάφωνου)].

- **Κατ' ἦχον προσόμοια**

Ἰβήρων 1056/5376 (Εἱρμολόγιον Πέτρου Πελοποννησίου-Πέτρου Βυζαντίου, ἔτους 1830, χφ. Συμεὼν ἱεροδιακόνου Σπετσιώτη), φφ. 109r-115r [: *Τῶν κατ' ἦχον προσομοίων, μελοποιηθέντων παρὰ τοῦ ἡμετέρου διδασκάλου Ζαφειρίου· ἦχος α΄ Ὢ τοῦ παραδόξου θαύματος*].
Πρβλ. **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, *Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς - Νησιωτικὴ Ἑλλάς [...]*, ὅ.π., σ. 213 (ὑποσημ. 45).

- ***Μακάριος ἀνήρ*· ἦχος βαρύς**

Δημοσιευμένο στό: *Νέον ταμεῖον μουσικῆς Ἀνθολογίας, περιέχον Ἀναστασιματάριον ὅλου τοῦ ἐνιαυτοῦ, τὰ δοξαστικὰ τῶν αἴνων καὶ μέρος ἑσπερινοῦ, ἀργοσυντόμους καταβασίας τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν ἑσπερινοῦ, ὄρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, Προηγιασμένων, Ἐγκωμίων Ἐπιταφίου, τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, καλοφωνικῶν εἱρμῶν, μέρος θεωρητικοῦ καί τινων ἀρίστων ἀνεκδότων εἰσέτι μαθημά-*

των τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων Ζαφειρίου καὶ Ταπεινοῦ, ἐπεξεργασθὲν ἤδη καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον ὑπὸ Γεωργίου Μ. Χαλιορῆ, μουσικοδιδασκάλου ἐξ Ὕδρας, συνδρομῇ φιλοτίμῳ τῶν ἐξ Ὕδρας φιλομούσων Μιχαὴλ Σακελλαρίου προσκυνητοῦ καὶ Γεωρ. Βλαστοῦ, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδίδοται εἰς τόμους τρεῖς, μετὰ πολλῶν νεωστὶ μελοποιηθέντων μαθημάτων παρὰ τοῦ ἰδίου ἐκδότου, ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος, τόμος πρῶτος, ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον καὶ βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου, παρὰ τῷ ναῷ τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 1890, σσ. 94-103 [:*Ἕτερον, παρὰ Ζ. Ἀ. Ζαφειροπούλου· ἦχος βαρὺς Μακάριος ἀνήρ*].

ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΟΡΘΡΟΥ

• Δοξολογία· ἦχος πλ. δ'

Διονυσίου 695 (Ἀνθολογία καὶ Δοξαστάριο ἀποστίχων, ἔτους 1834, χφ. Ἰωάσαφ Διονυσιάτου καὶ Χουρμουζίου Χαρτοφύλακος), σσ. 100-103 [: *Δοξολογία κὺρ Ζαφειρίου τοῦ ἐν τῇ Ἑλλάδι· ἦχος πλ. δ' Νη* (μὲ ἀσματικὸ τρισάγιο, στὶς σσ. 103-107, Γεωργίου ἱερέως: *Τὸ δὲ παρὸν ᾀσματικὸν ἐμελοποιήθη παρὰ Γεωργίου ἱερέως· ἦχος πλ. δ' Ἅγιος ὁ Θεός*)].
Καρακάλλου 222 (συλλογὴ παπαδικῶν μελῶν, α' μισὸ 19ου αἰ. [σὲ παρέμβλητο χφ. γ']), φφ. 75r-80v [: *Δοξολογία μελισθεῖσα παρὰ κυρίου Ζαφειρίου Χ" Ζαφειροπούλου· ἦχος πλ. δ' Νη* (μὲ ἀσματικὸ τρισάγιο, στὰ φφ. 80v-83r, Γρηγορίου ἱεροδιακόνου: *Μὴ ἔχοντας ᾀσματικὸν ἐμελοποιήθη τὸ παρὸν παρὰ Γρηγορίου ἱεροδιακόνου Ἅγιος ὁ Θεός*)]. Καρακάλλου 240 (Ἀνθολογία, α' μισὸ 19ου αἰ. [σὲ παρέμβλητο χφ. γ']), φφ. 298r-301v [: *Δοξολογία μελοποιηθεῖσα παρὰ τοῦ διδασκάλου τῆς ἐν τῷ βασιλικῷ Διδασκαλείῳ παραδιδομένης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς κυρίου Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου· ἦχος πλ. δ' Νη* (μὲ ἀσματικὸ τρισάγιο, στὰ φφ. 301v-303v, Γρηγορίου ἱερέως: *Τὸ παρὸν ᾀσματικὸν ἐμελοποιήθη παρὰ Γρηγορίου ἱερέως· ἦχος πλ. δ' Νη Ἅγιος ὁ Θεός*)]. Δοχειαρίου 1247 (Ἀνθολογία, ἔτους 1844), φφ. 413r-417r [: *Δοξολογία μελοποιηθεῖσα παρὰ τοῦ διδασκάλου τῆς ἐν τῷ βασιλί: Διδασκαλείῳ παραδιδομένης ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, κυρίου Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου· ἦχος πλ. δ'* (μὲ ἀσματικὸ τρισάγιο Γρηγορίου ἱερομονάχου: *Τὸ παρὸν ἀσματικὸν ἐμελοποιήθη παρὰ Γρηγορίου ἱερο[μονάχου]· ἦχος πλ. δ' Ἅγιος ὁ Θεός*)].
Διονυσίου 825 (Συλλογὴ ἐντύπων 3), [μέσα 19ου αἰ., προσθῆκες Ἰωάσαφ Διονυσιάτου στὸν δεύτερο τόμο τῆς *Πανδέκτης* (1851)], σσ. 174-185 [: *Ἑτέρα δοξολογία, κὺρ Ζαφειρίου τοῦ ἐν τῇ Ἑλλάδι· ἦχος πλ. δ' Νη* (μὲ δύο ἀσματικὰ τρισάγια, ἀργὸ καὶ σύντομο, Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτου)]. Διονυσίου 830 (Συλλογὴ ἐντύπων 8 [13/α]), [μέσα 19ου αἰ., προσθῆκες Ἰωάσαφ Διονυσιάτου στὸν δεύτερο τόμο τῆς *Πανδέκτης* (1851)], φφ. 192v-197v [: *Ἑτέρα δοξολογία, Ζαφειρίου· ἦχος πλ. δ' Νη* (μὲ δύο ἀσματικὰ τρισάγια, ἀργὸ καὶ σύντομο, Ἰωάσαφ τοῦ Διονυσιάτου)].
Διονυσίου 723 (Ἀνθολογία, β' τέταρτο 19ου αἰ.), μεταξὺ φφ. 215r-284r. Παντελεήμονος 1021 (Ἀνθολογία, 19ου αἰ.), φφ. 97r-98r (ἀνωνύμως καὶ ἄνευ τοῦ ἀσματικοῦ τρισαγίου). Κουτλουμουσίου 593 [τετράδιο Χερουβικῶν-Κοινωνικῶν, τέλη 19ου αἰ., συσταχωμένο μὲ *Ἐγχειρίδιον* Ἀθανασίου ἱεροδιακόνου Σαμίου (1882)], φφ. 29v-33v [: *Ἑτέρα παρὰ κὺρ Ζαφειρίου ἐξ Ἀθηνῶν· ἦχος πλ. δ'*].
Προσαρμογὴ στὰ ρουμανικά: Παύλου 433 (Ἀνθολογία, ἔτους 1903, χφ. Ὀνουφρίου ἱεροδιακόνου), φφ. 302r-306r [: *Ζαφειράκη, προσαρμογὴ Νεκταρίου· ἦχος πλ. δ'*].

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

• *Ἄξιόν ἐστιν·* ἦχος πλ. α΄ Πα

Πρ. Ἠλιοῦ 724 (Ἀνθολογία, α΄ μισὸ 19ου αἰ.), φφ. 37r-38r [: *Τὸ παρὸν παρὰ Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου· ἦχος πλ. α΄ Πα Ἄξιόν ἐστιν*]. Παντελεήμονος 1024 (Ἀνθολογία, α΄ μισὸ 19ου αἰ.), φ. Ar [: *Πεντάφωνον, τοῦ κὺρ Ζαφειρίου· ἦχος πλ. α΄ Ἄξιόν ἐστιν*]. Μαχαιρᾶς 16 (Ἀνθολογία-Στιχηράριο, ἔτους 1856, χφ. Ἰγνατίου ἱεροδιακόνου Μαχαιρᾶς), σσ. 333-334. Κουτλουμουσίου 593 [τετράδιο χερουβικῶν-κοινωνικῶν, τέλη 19ου αἰ., συσταχωμένο μὲ Ἐγχειρίδιον Ἀθανασίου ἱεροδιακόνου Σαμίου (1882)], μεταξὺ φφ. 33v-37r [: *Ἄξιόν ἐστιν ἐναρμόνιον Ζαφειροπούλου*].
Βλ. καί: Ξενοφῶντος 188 (Ἀνθολογία, ἔτους 1885). Ξενοφῶντος 189 (Ἀνθολογία, ἔτους 1893, χφ. Καισαρείου Ξενοφωντινοῦ). Κουτλουμουσίου 606 (τετράδιο, τέλη 19ου αἰ.). Σίμωνος Πέτρας 21 (φυλλάδα, ἔτους 1903).

• *Νῦν αἱ δυνάμεις·* ἦχος α΄ τετράφωνος

Πρ. Ἠλιοῦ 607 (Ἀνθολογία, τόμος Β΄, ἔτους 1833, χφ. Γεωργίου Μάνου), φφ. 182r-183r [: *Ἕτερον, κὺρ Ζαφειρίου Σμυρναίου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἦχος α΄ Κε Νῦν αἱ δυνάμεις*] (= ἐδῶ, **εἰκόνα** 5). Διονυσίου 657 (Ἐκλογὴ Στιχηραρίου, μέσα 19ου αἰ.), φφ. 128r-129r [: *Τὸ παρὸν ἐμελουργήθη παρὰ Ζαφειρίου τοῦ ἡμετέρου διδασκάλου· ἦχος α΄ Κε Νῦν αἱ δυνάμεις*].
Πρβλ. καὶ **Κ. Χαρ. Καραγκούνη**, *Παραλειπόμενα περὶ τοῦ Χερουβικοῦ Ὕμνου*, Βόλος 2005, σ. 128.

• *Γεύσασθε καὶ ἴδετε·* ἦχος πλ. β΄ Πα

Πρ. Ἠλιοῦ 607 (Ἀνθολογία, τόμος Β΄, ἔτους 1833, χφ. Γεωργίου Μάνου), φφ. 184v-185v [: *Ἕτερον, κὺρ Ζαφειρίου Σμυρναίου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἦχος πλ. β΄ Πα Γεύσασθε καὶ ἴδετε*]. Διονυσίου 657 (Ἐκλογὴ Στιχηραρίου, μέσα 19ου αἰ.), φφ. 128r-129r.

• Πολυχρονισμός

Βλ. Παντελεήμονος 1230 (τετράδιο, ἔτους 1900-1901, χφ. Γεωργίου Ζήκου).

ΜΕΛΗ ΤΟΥ ΜΑΘΗΜΑΤΑΡΙΟΥ

• Μάθημα θεοτοκίον · ἦχος πλ. α΄ Πα *Ὦ δέσποινα, πανύμνητε*

Πρ. Ἠλιοῦ 606 (Ἀνθολογία, τόμος Β΄, ἔτους 1823, χφ. Γεωργίου Μάνου), φφ. 68v-73v [: *Μάθημα θεοτοκίον, μελοποιηθὲν παρὰ Ζαφειρίου Σμυρναίου καὶ ἡμετέρου διδασκάλου· ἦχος πλ. α΄ Πα Ὦ δέσποινα, πανύμνητε*]. Πρ. Ἠλιοῦ 599 (Ἀνθολογία, α΄ μισὸ 19ου αἰ.), φφ. 35r-40r [: *Μάθημα θεοτοκίον, μελοποιηθὲν παρὰ Ζαφειρίου Σμυρναίου· ἦχος πλ. α΄ Πα Ὦ δέσποινα, πανύμνητε*]. Πρ. Ἠλιοῦ 724 (Ἀνθολογία, α΄ μισὸ 19ου αἰ.), φφ. 40r-44r [: *Μάθημα θεοτοκίον, μελοποιηθὲν παρὰ Ζαφειρίου Σμυρναίου· ἦχος πλ. α΄ Πα Ὦ δέσποινα, πανύμνητε*].
Πλήρης δημοσίευση στό: *Νέον ταμεῖον μουσικῆς Ἀνθολογίας* [...], ὅ.π., σσ. 234-245 [: *Μάθημα θεοτοκίον, μελοποιηθὲν παρὰ Ζ. Ζαφειροπούλου, διὰ τὰς ἀγρυπνίας· ἦχος πλ. α΄ Πα Ὦ δέσποινα, πανύμνητε* (= ἐδῶ, **εἰκόνα** 6)].

ΑΛΛΕΣ ΜΕΛΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

- **Παρακλητικὸς ὕμνος, ψαλλόμενος εἰς ὑποδοχὴν βασιλέως καὶ εἰς βασιλικὰς ἑορτάς· ἦχος πλ. δ΄ *Ὁ Θεός, τὸ κρῖμά σου τῷ βασιλεῖ δός***

Δοχειαρίου 1463 (Ἀνθολογία, γύρω στὸ 1840), φφ. 366ʳ-368ʳ [: *Παρακλητικὸς πρὸς Θεὸν ὕμνος, ψαλλόμενος εἰς ὑποδοχὴν βασιλέως καὶ εἰς βασιλ[ικὰς] ἑορτάς, παρὰ κὺρ Ζαφ[ειρίου] ἐξ Ἀθηνῶν· ἦχος πλ. δ΄ Ὁ Θεός, τὸ κρῖμά σου τῷ βασιλεῖ δός*]. Σταυρονικήτα 242 (Ἀνθολογία, μέσα 19ου αἰ., χφ. Νεκταρίου μοναχοῦ ἐκ τοῦ ρωσικοῦ), φ. 27ʳ κ.ἑ. [: *Παρακλητικὸς πρὸς Θεὸν ὕμνος ... Ζαφειρίου ἐξ Ἀθηνῶν...*].
Βλ. καί: Σταυρονικήτα 248 (Ἀνθολογία, ἔτους 1867).
Πλήρης δημοσίευση στό: *Μουσικὸν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», περιέχον ἐκλεκτὰ ἀνέκδοτα μουσικὰ μαθήματα ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ λειτουργίας, τῶν δοκιμωτέρων ἀρχαίων τε καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων, ἔτι δὲ καὶ δημώδη ᾄσματα, ἐκδίδοται ἐπιμελείᾳ τῶν κκ. Γερμανοῦ Κυριαζῆ, Ἰωάννου Θ. Τσώκλη καὶ Παναγ. Τζαννέα*, ἔτος Α΄, ἐν Ἀθήναις 1901, σσ. 72-76 [: *Ὠδὴ ἑτέρα δίχορος, ὑπὸ † Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου, πρωτοψάλτου Μητροπόλεως Ἀθηνῶν· ἦχος πλ. δ΄ Νη Ὁ Θεός, τὸ κρῖμά σου τῷ βασιλεῖ δός* (= ἐδῶ, **εἰκόνα 7**)].

- **Ὠδὴ ψαλλομένη εἰς βασιλικὰς ἑορτάς· ἦχος πλ. δ΄ Νη *Κύριε, ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφρανθήσεται ὁ βασιλεύς***

Δημοσιευμένο στό: *Μουσικὸν παράρτημα τῆς μουσικῆς ἐφημερίδος «Φόρμιγξ», περιέχον ἐκλεκτὰ ἀνέκδοτα μουσικὰ μαθήματα ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ λειτουργίας, τῶν δοκιμωτέρων ἀρχαίων τε καὶ νεωτέρων μουσικοδιδασκάλων, ἔτι δὲ καὶ δημώδη ᾄσματα, ἐκδίδοται ἐπιμελείᾳ Ἰωάννου Θ. Τσώκλη*, περίοδος Β΄, ἔτος Δ΄, ἐν Ἀθήναις 1908, σσ. 56-60 [: *Ζαφειρίου Ζαφειροπούλου, χρηματίσαντός ποτε πρωτοψάλτου Ἀθηνῶν, ᾠδὴ ψαλλομένη εἰς βασιλικὰς ἑορτάς· ἦχος πλ. δ΄ Νη Κύριε, ἐν τῇ δυνάμει σου εὐφρανθήσεται ὁ βασιλεύς*].
Πρβλ. καὶ **Ἀχ. Γ. Χαλδαιάκη**, *Ὁ πολυέλεος στὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μελοποιία*, Ἀθῆναι 2003, σσ. 488-489.

Γ΄. ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΖΑΦΕΙΡΙΟΥ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

- *Ὁ Γ. Λέσβιος καὶ τὸ Λέσβιον αὐτοῦ σύστημα*, ὑπὸ *Ζ. Ἀ. Ζαφειροπούλου, διδασκάλου τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς τυπογραφίας Χρήστου Ἀναστασίου, 1842 [ἐν Ἀθήναις τὴν α΄ Ἀπριλίου 1842].

Φωτοτυπικὴ ἀνατύπωση στό: **Ἰ. Δ. Μπουγάτσου**, *Αἱ ἀπόψεις τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου τοῦ ἐξ Οἰκονόμων περὶ τῆς τετραφωνίας καὶ τοῦ Λεσβίου συστήματος*, Ἀθῆναι 1993 [ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περιοδικὸ *Ἐκκλησία*], σσ. 145-158.

- *Ἀναστασιματάριον νέον, τονισθὲν τὸ πρῶτον ὑπὸ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, περιέχον τὰ κεκραγάρια, τὰ ἀναστάσιμα, τοῦ ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ λειτουργίας, μετὰ τῶν ἀναστασίμων εὐλογηταρίων τε καὶ ἀναβαθμῶν καὶ κανόνων, ἀργοσυντόμων καταβασιῶν, τιμιωτέρων, κατανυκτικῶν, μαρτυρικῶν τε καὶ νεκρωσίμων, τῶν ἀναστασίμων ἐξα-*

ποστειλαρίων, τῶν ἕνδεκα ἑωθινῶν, τῶν εἱρμολογικῶν δοξολογιῶν Μανουὴλ πρωτοψάλτου καὶ τὸν πεντάφωνον βαρὺν ἦχον Γεωργίου τοῦ Κρητός, ἐπεξεργασθὲν δὲ ἤδη καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον κατά τε τὴν γραφὴν καὶ τὸ μέλος ὑπὸ Ζ. Ἀ. Ζαφειροπούλου, καθηγητοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ πρωτοψάλτου τῆς καθεδρικῆς ἐκκλησίας, τύποις ἐκδίδεται συνδρομῇ τῆς βασιλικῆς κυβερνήσεως καὶ τῶν φιλομούσων ὁμογενῶν, Ἀθήνησιν, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Χ. Ν. Φιλαδελφέως (παρὰ τῇ πύλῃ τῆς ἀγορᾶς, ἀριθ. 420), 1853.

Πρβλ. καί: **Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου**, *Βιβλιογραφία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Περίοδος Α΄ (1820-1899)*, Θεσσαλονίκη 1998, σσ. 109-110, ἀριθμ. 64.

- *Ἀναστασιματάριον σύντομον εἱρμολογικόν, μελοποιηθὲν ὑπὸ Πέτρου λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, ἐξηγηθὲν δὲ ὑπὸ Γρηγορίου πρωτοψάλτου, ἐκδίδοται ἤδη ἐπεξεργασίᾳ καὶ ἐπιδιορθώσει κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον κατά τε τὴν γραφὴν καὶ τὸ μέλος ὑπὸ Ζ. Α. Ζαφειροπούλου, καθηγητοῦ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ πρωτοψάλτου τῆς καθεδρικῆς ἐκκλησίας,* ᾿Αθήνησιν, ἐκ τοῦ τυπογραφείου Χ.Ν.Φιλαδελφέως (παρὰ τῇ πύλῃ τῆς ἀγορᾶς, ἀριθ. 420) 1853.

Πρβλ. καί: **Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου**, *ὅ.π.*, σ. 111, ἀριθμ. 65.

Πρβλ. καὶ τὶς δύο ἀκόλουθες μουσικὲς ἐκδόσεις:

- *Νέον ταμεῖον μουσικῆς Ἀνθολογίας, περιέχον Ἀναστασιματάριον ὅλου τοῦ ἐνιαυτοῦ, τὰ δοξαστικὰ τῶν αἴνων καὶ μέρος ἑσπερινοῦ, ἀργοσυντόμους καταβασίας τοῦ ἐνιαυτοῦ, ἅπασαν τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἐνιαύσιον ἀκολουθίαν ἑσπερινοῦ, ὄρθρου, λειτουργίας, Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς, Προηγιασμένων, Ἐγκωμίων Ἐπιταφίου, τῆς λαμπροφόρου Ἀναστάσεως, καλοφωνικῶν εἱρμῶν, μέρος θεωρητικοῦ καί τινων ἀρίστων ἀνεκδότων εἰσέτι μαθημάτων τῶν ἀειμνήστων διδασκάλων Ζαφειρίου καὶ Ταπεινοῦ, ἐπεξεργασθὲν ἤδη καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἀναλυτικώτερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον ὑπὸ Γεωργίου Μ. Χαλιορῆ, μουσικοδιδασκάλου ἐξ Ὕδρας, συνδρομῇ φιλοτίμῳ τῶν ἐξ Ὕδρας φιλομούσων Μιχαὴλ Σακελλαρίου προσκυνητοῦ καὶ Γεωρ. Βλαστοῦ, νῦν τὸ πρῶτον ἐκδίδοται εἰς τόμους τρεῖς, μετὰ πολλῶν νεωστὶ μελοποιηθέντων μαθημάτων παρὰ τοῦ ἰδίου ἐκδότου, ἐγκρίσει καὶ ἀδείᾳ τῆς Ἱερᾶς Συνόδου τοῦ Βασιλείου τῆς Ἑλλάδος,* τόμος πρῶτος, ἐν Ἀθήναις, τυπογραφεῖον καὶ βιβλιοπωλεῖον Κουσουλίνου καὶ Ἀθανασιάδου, παρὰ τῷ ναῷ τῶν ἁγίων Θεοδώρων, 1890.

Πρβλ. καί: **Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου**, *ὅ.π.*, σσ. 185-186, ἀριθμ. 178.

- *Μουσική Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς Σχολῆς Α.Β.Τ. Βιβλίον Δ΄. Νεώτατον Ἀναστασιματάριον, τονισθὲν τὸ πρῶτον ὑπὸ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου, ἐπεξεργασθὲν καὶ ἀναλυθὲν ὑπὸ Ζ. Ζαφειροπούλου, περιέχον τὰ κεκραγάρια, τὰ ἀναστάσιμα τοῦ ἑσπερινοῦ, ὄρθρου καὶ Λειτουργίας κατ' ἦχον, μετὰ τῶν ἀναστασίμων εὐλογηταρίων ἀνασ. ἐξαποστειλαρίων, ἑωθινῶν, εἱρμολογικῶν Δοξολογιῶν Μανουὴλ πρωτοψάλτου καὶ τὸν πεντάφωνον βαρὺν ἦχον Γεωργίου τοῦ Κρητός, ἐπεξεργασθὲν δὲ ἤδη, πλουτισθὲν καὶ ἐπιδιορθωθὲν κατ' ἁπλούστερον, ἐμμελέστερον καὶ κανονικώτερον τρόπον, κατά τε τὴν γραφὴν καὶ τὸ μέλος, ὑπὸ Ἀνδρέου Β. Τσικνοπούλου, μουσικοδιδασκάλου, ἐκδίδοται δαπάνη Ν. Μιχαλοπούλου,* ἐν Ἀθήναις, παρὰ τῷ ἐκδότη Ν. Μιχαλοπούλῳ, ὁδὸς Αἰόλου-Μεγάλη οἰκία Μελᾶ ἀριθ. 5, 1895.

Πρβλ. *καί*: **Γ. Ἰ. Χατζηθεοδώρου**, *ὅ.π.*, *σσ.* 199-200, ἀριθμ. 203.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΝΑΟΔΟΜΙΑ

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ – ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΟΝΟΜΑΤΑ ΚΑΙ ΙΔΙΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΕΙΣΗΓΗΤΩΝ

Αλμπάνη Βιργινία
Αρχαιολόγος, 26η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων

Ασημακοπούλου Δαμασκηνή
Μ.Α. Θεολογίας

Γκερέκος Ιωάννης
Καθηγητής Τμήματος Συντήρησης Έργων Τέχνης, Τ.Ε.Ι. Αθηνών

Γραίκος Νικόλαος
Μ.Α. Ιστορίας Τέχνης

Δανιήλ Μαρία
Μ.Α. Αρχιτεκτονικής

Ζήκας Κώστας
Αρχιτέκτονας

Ζύρμπα Σοφία
Αρχαιολόγος

Καγιάς Αθανάσιος
Εκδότης

Καζαμία-Τσέρνου Μαρία
Αναπλ. Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας Τμ. Θεολογίας Θεολογικής Σχολής Α.Π.Θ.

Κακαβάς Γεώργιος
Δρ. Αρχαιολογίας,
Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων

Καρατζόγλου Ιωάννης
Λέκτορας Α.Σ.Κ.Τ., Ε.Μ.Π.

Καρδαμίτση-Αδάμη Μαρία
Καθηγήτρια Αρχιτεκτονικής Σχολής Ε.Μ.Π.

Καρύδης Χρήστος
Διδάσκων Προληπτική Συντήρηση Έργων Τέχνης, Α.Π.Θ.

Κατσελάκη Ανδρομάχη
Δρ Αρχαιολογίας, ΚΓ′ Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων

Κόρδης Γεώργιος
Επίκ. Καθηγητής Αγιογραφίας Τμήματος Θεολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών

Κρητικού Φλώρα
Λέκτορας Βυζαντινής Μουσικολογίας Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Λιάκος Δημήτριος
Δρ Αρχαιολογίας, Ι′ Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων

Μαμαλούκος Σταύρος
Επίκ. Καθηγητής Τμήματος Αρχιτεκτονικής Πανεπιστημίου Πατρών

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θάλεια
Αναπλ. Καθηγήτρια Τμ. Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών, Σ.Κ.Τ. Α.Π.Θ.

Μιχάλαγα Δέσποινα
Δρ Θεολογίας-Ιστορικός

Μιχαλάκης Κωνσταντίνος
Αρχιτέκτονας

Μοσχονάς Σπύρος
Υπ. Δρ Ιστορίας της Τέχνης

Μπαλαγεώργος Δημήτριος
Επίκ. Καθηγητής Βυζαντινής Μουσικολογίας Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Νάνου Μαρία
Μ.Α. Αρχαιολογίας, Λαογραφικό Κέντρο Κ. Μακρή, Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Νικολαΐδη Μυρτώ
Συντηρήτρια Αρχαιοτήτων

Παυλόπουλος Δημήτριος
Επίκ. Καθηγητής Ιστορίας της Τέχνης Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Παρχαρίδου-Αναγνώστου Μάγδα
Αρχαιολόγος, Γ΄ Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων

Περράκης Ιωάννης
Μ.Α. Θεολογίας

Ρηγόπουλος Γιάννης
Δρ Ιστορίας Τέχνης

Ρούπα Ευφροσύνη
Μ.Α. Σχεδίασης, Εσωτερικής Διακόσμησης, Ενδυμασίας, Ιστορικός Εικαστικών-Εφαρμοσμένων Τεχνών και Σχεδίασης, Εσωτερικής Διακόσμησης, Ενδυμασίας

Στουπάθης Κωνσταντίνος
Συντηρητής αρχαιοτήτων και έργων τέχνης - Μουσειολόγος

Στουφή-Πουλημένου Ιωάννα
Επίκ. Καθηγήτρια Χριστιανικής και Βυζαντινής Αρχαιολογίας Τμήματος Θεολογίας της Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Στρουμπάκης Μιχαήλ
Δρ Θεολογίας

Τσατούχα Αικατερίνη
Αρχαιολόγος

Φλωράκης Αλέκος
Δρ Εθνολογίας-Λαογραφίας

Φουστέρης Γεώργιος
Δρ Βυζαντινής Αρχαιολογίας

Φριλίγκος Ιωάννης
Δρ Θεολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών

Χαλδαιάκης Αχιλλέας
Επίκ. Καθηγητής Βυζαντινής Μου-

σικολογίας Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών

Χαραλαμπίδης Κωνσταντίνος
Ομ. Καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας Θεολογικής Σχολής Α.Π.Θ.

Ο ΠΑΡΩΝ ΤΟΜΟΣ *Α΄ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ – ΠΡΑΚΤΙΚΑ* ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ, ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗΚΕ ΤΟΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟ 2009

ΥΠΟ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ Θ. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΟΥ
«ΦΟΙΝΙΚΗ»
(ΤΕΡΨΙΧΟΡΗΣ 9, 141 21 ΗΡΑΚΛΕΙΟ ΑΤΤ.)

ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΟΥ
ΔΗΜ. Β. ΓΟΝΗ